

عالم الهدى برادر بری و صمد مکفاری

عکس الحداثة

موضوع

۱۸۹۰ - ۱۹۳۰

الجزء الأول

ترجمة
عيسى سمعان

دراسات فكرية (٤٠)



الإشراف الفني زهير الحسو

مالكولم برادبري ومبين مكفارلين

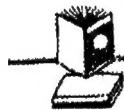
حركات الحداثة

نزيهة

١٨٩٠ - ١٩٣٠

الجزء الأول

ترجمة
عيسى سمعان



منشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية

دمشق ١٩٩٨

العنوان الاصلي للكتاب

MODERNISM (1890 - 1930)

Edited by :

Malcolm Bradbury

and

James Macforlane

Penguin Books

الطبعة الثانية : ١٩٨١

حركة الحداثة : ١٨٩٠ - ١٩٣٠ / Modernism / مالكولم برادبري وجيمس
مكفارلين؛ ترجمة ميسى سمعان - دمشق : وزارة الثقافة، ١٩٩٨ - ٢٤ سم -
(دراسات فكرية ؛ ٤٠) .

١ - ٨٠١ ب ر ا ح ٢ - العنوان ٣ - العنوان الموازي ٤ - برادبري
٥ - مكفارلين ٦ - سمعان ٧ - السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع - ١١٣٠ / ٧ / ١٩٩٨

دراسات فكرية

« ٤٠ »

حركة الحداثة

١٨٩٠ - ١٩٣٠

ولد جيمس مكفارلين في سنة ١٩٢٠ ، وفيما بين ١٩٤٧ و ١٩٦٣ درّس في جامعتي ديرهام ونيوكاسل - على - التّأين . ومنذ عام ١٩٦٤ اشتغل استاذاً للأدب الأوروبي في جامعة إيست انغليا في نورويتش ، وايضاً كعميد لمعهد الدراسات الأوروبية وقام بأعمال نائب الرئيس في الجامعة . هذا ، وتنحصر اهتماماته الخاصة في حقل الأدب الأوروبي (ولا سيما الاسكندنافي) المقارن وفي نظرية الترجمة . وقد أصدر عدة كتب عن أبسن وكذلك عن الأدب الاسكندنافي ويشغل منصب المحرر العام لـ (أوكسفورد أبسن) ، ومحرراً لجريدة (اسكندنافيكا) . في عام ١٩٧٥ منح وسام (كوماندر كراس) - سانت أولاف تقديراً لخدماته التي قدمها للثقافة النرويجية .

ولد مالكولم برادبري في سنة ١٩٣٢ ودرّس ودرّس في جامعات عدة في انكلترا والولايات المتحدة . ومنذ عام ١٩٧٠ اشتغل استاذاً للدراسات الأمريكية في جامعة إيست انغليا . وقد عرف كناقذ أدبي نشيط ، ولا سيما أنه كان مساهماً مواظباً في عديد المجلات . آخر رواياته عنوانها (رجل التاريخ) وقد نال عليها جائزة الجمعية الملكية للأدب لعام ١٩٧٥ . ظهر له في عام ١٩٧٦ مجموعة من القصص القصيرة والساخرة ، بعنوان (من تظن نفسك ؟) . وكان قد صدر له روايتان في طبعة بنفوان (أكل الناس عمل خاطيء) و (الخطو نحو الغرب) شارك في تحرير (دليل بنفوان للأدب الأمريكي) وحرر ايضاً (بودينهيدي ويليوسون) لمارك توين لصالح مكتبة بنفوان الانكليزية .

عن المساهمين في هذا الكتاب

مالكولم برادبري : أستاذ الدراسات الأمريكية في جامعة إيست أنغليا . من إصداراته : « السياق الاجتماعي للأدب الانكليزي الحديث » (١٩٧١) و « امكانيات : مقالات في وضع الرواية » (١٩٧٣) . وقد أصدر ثلاث روايات من تأليفه الخاص .

جيمس مكفارلين : أستاذ الادب الأوربي في جامعة إيست أنغليا . اشتغل محرراً عاماً لـ : أوكسفورد أبسن (٨ مجلدات ، ١٩٦٠ وما يليها) ومحرراً لـ : (اسكندنافيكا : الصحيفة الدولية للدراسات الاسكندنافية) . من مؤلفاته (إبسن وحالة الادب النرويجي) (١٩٦٠) وأعمال أخرى في ميدان النقد الادبي .

الان بولوك : عميد كلية (كاترين كوليج) ، أوكسفورد . من إصداراته : « هتلر : دراسة في الطفيان » (١٩٥٢) ، طبعة منقحة في عام ١٩٦٤) ، « الموروث الليبرالي » (١٩٥٦) ، « حياة وأزمئة إيرنست بيغن » (١٩٦٠ وما يلي) . يشغل منصب محرر عام مشارك في (تاريخ أوكسفورد لأوروبا الحديثة) . حاز على لقب فارس في عام ١٩٧٢ ، ورتبة نبيل مدى الحياة في عام ١٩٧٦ .

ايريك كايم : ترأس منذ عام ١٩٧٣ (معهد اللغات ودراسات المناطق) في معهد البوليتيكنيك في يورتسماو . متخصص في التاريخ الفرنسي السياسي والثقافي لما قبل ١٩١٤ . من إصداراته السابقة (بيغي والنزعة الوطنية الفرنسية) (١٩٧٢) (بالفرنسية) و (السياسة والمجتمع في فرنسا المعاصرة ١٧٨٩ - ١٩٧١) (١٩٧٢) .

فيلمان كراسناو : محاضر في الأدب الانكليزي والامريكي في (معهد الدراسات الانكليزية والامريكية) جامعة ايسل انغليا .

مارتن ايسلن : عمل منذ عام ١٩٦٣ مديراً للدراما الاذاعية في محطة الاذاعة البريطانية (البي . بي . سي .) . من مؤلفاته (بريخت - خيارات الشر) (١٩٥٩) ، (مسرح العبث) (١٩٦٢) ، (تاريخ موجزة - مقالات في المسرح الحديث) (١٩٧٠) و (بنتر - دراسة لمسرحياته) (١٩٧٠) . حرر مقتطفات عن (عباقره المسرح الالمانى) (١٩٦٨) ومجلدا يضم مقالات نقدية عن (صاموئيل بيكيت) (١٩٦٥) .

دونالد فانغر : أستاذ الأدب السلافي والأدب المقارن في جامعة هارفارد . من مؤلفاته : (دوستويفسكي والواقعية الرومانسية) وعديد المقالات عن أدب القرن التاسع عشر والعشرين في روسيا ، وانكلترا ، وفرنسا . وهو الآن في طور إكماله كتاباً عن نيقولاى غوغول .

جون فليتنشر : أستاذ الأدب المقارن في معهد الدراسات الأوروبية ، جامعة ايسل انغليا ، ومتخصص في نظرية الأدب الروائي وجماليات الدراما ، والسينما ، والتلفزيون . لعل صيته قد ذاع اثر اصداره كتاباً عن صاموئيل بيكيت . آخر أعماله (كلود سيمون والأدب الروائي راهنا) (١٩٧٥) .

ميلفيل ج . فريدمان : أستاذ الأدب المقارن واللغة الانكليزية في جامعة ويسكونسن - ميلووكي . عمل سابقاً محرراً لـ (دراسات الأدب المقارن) و (دراسات ويسكونسن في الأدب المقارن) . مؤلف أو محرر ستة من الكتب آخرها (ويليام ستايرون) (١٩٧٤) و (صاموئيل بيكيت راهنا) (طبعة ثانية ١٩٧٥) . كان في عام ١٩٧٢ زميلاً زائراً من الدرجة الاولى في جامعة ايسل انغليا ، وفي عام ١٩٧٦ محاضراً رئيساً في منح فولبرايت الدراسية في جامعة أنتويرب .

مايكل هولنغتون : محاضر في الادب المقارن في جامعة ايسست انغليا .

ايريك هومبيرغر : درس في جامعة كاليفورنيا (بيركلي) ، وشيكاغو
وكيمبردج وهو يعمل الآن محاضرا في الادب الأمريكي في جامعة ايسست
انغليا . من أعماله (قائمة تاريخية بالاصدارات الدورية لسيلفيا بلاث)
(١٩٧٠) ، (التفكير الكيمبريدجي) (تحرير ١٩٧٢) و (إزرا باوند :
الارث النقدي) (تحرير ١٩٧٢) ، أما (فن الواقعي) دراسة في الشعر
الامريكي والانكليزي منذ عام ١٩٣٩ فسيصدر في عام ١٩٧٦ .

غرامام هاو : عمل حتى تقاعده مؤخرا أستاذًا للغة الانكليزية في
جامعة كيمبردج . من مؤلفاته العديدة (آخر الرومانتيكيين) (١٩٤٩) ،
(الشمس المعتمة) (١٩٥٧) ، (الصورة والخبرة) (١٩٦٠) ، (مقال
في النقد) (١٩٦٦) و (الاسلوب والأنماط الاسلوبية) (١٩٦٩) .

ج. م. هايد : عمل منذ عام ١٩٦٩ محاضرا للادب المقارن في جامعة
ايسست انغليا حيث تم تعيينه بعد أن أتمّ دراسته في جامعتي كيمبردج
وايسكس . من أعماله ترجمة لكتاب ماياكوفسكي (كيف تنظم الأشعار ؟)
(١٩٧٤) وعدة مقالات . سيصدر له كتاب عن نابوكوف في عام ١٩٧٦ .

فرانز كونا : يعمل معيدا في اللغة الالمانية في معهد الدراسات الاوربية
في جامعة ايسست انغليا . من أعماله : (ت. س. ايليوت : المسرحيات)
(طبعة ثانية منقحة ١٩٧٢) و (كافكا) (١٩٧٤) .

يوجين لامبيرت : دكتور في الفلسفة ، أستاذ ورئيس قسم الدراسات
الروسية ، جامعة كيل . مختص في التاريخ الفكري الروسي في القرن
التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . من أعماله ، وجلّها في هذا الميدان
من التخصص ، (ن. بيرديايف والعصور الوسطى الجديدة) (دراسات
في التمرد) و (الأبناء في مواجهة الآباء) .

ديفيد لودج : استاذ الادب الانكليزي الحديث في جامعة برمنفهام .
من أعماله (لغة الرواية) (١٩٦٦) ، (الروائي عند مفترق الطرق)
(١٩٧١) وعدة روايات آخرها (الامكنة المتبدلة) (١٩٧٥) حرر لمكتبة
بنغوان الانكليزية (مشاهد من الحياة الاكليريكية) لجورج ايليوت ،
و (النقد الادبي في القرن العشرين : مجموعة مختارة) (١٩٧٣) .

جودي راوسون : محاضرة درجة أولى باللغة الايطالية ورئيسة
القسم الايطالي في جامعة ووريك . تشمل أعمالها ترجمة لكتاب (تاريخ
فلورانس) لميكافيللي ، وإصداراً لرواية اغنانزيو سيلون (فوتامارا) .
كلايف سكوت : محاضر في معهد الدراسات الأوروبية في جامعة إيست
انغليا .

ريتشارد شيبارد : محاضر في معهد الدراسات الأوروبية في جامعة
إيست انغليا ، من أعماله : (عن قلعة كافكا) (١٩٧٣) ، وكتاب عن
(الدادائية) في طور التحضير .

روبرت شورت : محاضر درجة أولى في معهد الدراسات الأوروبية
في جامعة إيست انغليا ، وهو يدرّس التاريخ الأوروبي الحديث . مؤلف
مشارك (مع روجر كاردينال) لـ : (السورالية : وحي دائم) (١٩٧٠)
كما قام بكتابة عدد من المقالات عن مختلف جوانب السورالية . يكمن
مجال بحثه الرئيس في سياسات الطليعة والمفكرين الفرنسيين بين
الحربين .

ج. ب. ستيرن : استاذ اللغة الالمانية ورئيس قسم في يونيفرسيتي
كوليج ، لندن ، مؤلف : (إيرنست يونغر : كاتب من زماننا) (١٩٥٢) ،
(تأويلات معادة : سبع دراسات في الادب الالمني في القرن التاسع عشر)
(١٩٦٤) ، (توماس مان) (١٩٦٧) ، (الرعويات والوقائع : دراسات
في الادب الالمني في القرن التاسع عشر) (١٩٧١) ، و (في الواقعية)
(١٩٧٢) ، و (هتلر : الفوهرر والشعب) (١٩٧٥) .

مقدمة

ليس هذا الكتاب - ولا يمكن أن يكون في طبيعة الأشياء على نحو مرضٍ - عرضا شاملا جامعا ، أو دراسة انيقة الاكتمال . وأن يفترض أحدنا أن بإمكانه أن يفتح الآفاق أمام التفحص الهادئ - كما الأثر التاريخي الذي اكتمل اكتشافه ، ومهدت طرقته وازدانت بأناقته بالحشائش ، ووضعت عليها علامات الارشاد بكل يقينية ، والتسميات كذلك تم وضعها وتبويبها في جداول - ذلك الموقع الذي تمثله الحركة الحدائية لهو سوء فهم لطبيعة الظاهرة . على أنه مهما بدا في العشرين أو الثلاثين سنة الأخيرة أن الحركة الحدائية العظيمة في القرن العشرين في مجال الأدب قد آلت الى انتهاء ، وأصبحت من التاريخ ، وأنا قد ولجنا راهنا ظاهرة جمالية مختلفة ، وسطا تاريخيا جديدا ، فأننا نجد أنفسنا ، رغم ذلك ، محط تذكير دائم بأن الحركة الحدائية لا تزال في كثير من ملامحها أدبا ، وأنها لا تزال تقبض على تلك الجودة التي تبعث على النعز والقلق ، ولا تزال مشوبة بالنزعة الى الخصام ، و من الصعب أن ينأى المرء عنها بتجرد ، ومن العسير أيضا أن يتحدث عنها . ولم يغب عن بالنا ونحن نخطط لهذا الكتاب أن الأدب هذا يبقى مريكا ، وأنا - ناس اليوم - لا تزال ، ومن نواح هامة ، ننتمي اليه ، وأن المجادلات النقدية التي تدور حوله لم تخرج بعد من المرحلة التكوينية .

وعلى خلاف بعض المجلدات الأخرى في هذه السلسلة فإن نصوص الكتاب قد كتبها مساهمون عدة (ومن بينهم عدد من زملائنا الذين يدرسون في هذا المجال في جامعة ايسن أنفليا) . ولصالح التماسك واتصال الأسلوب فقد قام المحررون بمراجعة وتنقيح النصوص هنا

وهناك بشكل كبير + هذه الطريقة التعددية تتماشى بحد ذاتها وبشكل
أنيق مع نسبية ومنظورية الحركة الحداثية . وقد كان مانرمي اليه أن
مختلف أساليب التقرب المتباينة جداً من الموضوع ، وجملة قضايا
مخورية في دراسته ، يجب أن تكون بادية للعيان . . وعليه فقد وجهنا
أنفسنا ومساهمينا لحفر سلسلة من الخنادق ، والثقوب ، والمقاطع
العرضانية عبر وداخل وفي ثنايا مجال يبقى فيه فرز الحدود وبشكله
الصحيح مثارا للجدل . وفي المآل فقد ركزنا على السنوات بين ١٨٩٠ و
١٩٣٠ (لأسباب عرضنا لها في متن الكتاب) . وقد كانت سياحتنا ليس
عبر الآداب الأوروبية القارية فبحسب بل كذلك في الآداب الانكليزية
والأمريكية ، ذلك لأن من الملامح التعريفية للحركة الحداثية هو هدم
الحدود الوطنية التقليدية في مسائل ذات هموم أدبية وثقافية . ولذلك
فقد نظرنا الى عملنا على أنه ترتيب وتبويب للتقارير - دون أن يخلو ذلك
من استفسارات راجعة - والتي كانت متباينة أساسا في مداها ومرماها
معا ، بهدف لايفضي الطريق اليه الى التوصل الى مسح شامل ، ولا الى
جرد متوازن وشمولي حيث يتم فيه تفصيل القيود المستقلة على قياس
فكرة اخراج (كتاب دليل) للأهمية النسبية للكتاب كل على حدة ، بل
مقتطفات محفزة ذات أبحاث متميزة عن بعضها لكن تشترك في دورها
التعريزي . وقد افضى هذا الى أن كتابا على قدر كبير من الأهمية
(يستذكر المرء هنا ، على سبيل المثال ، برنارد شو ، وستيفان جورج ،
وسيفريد أندسيت) كان تمثيلهم في هذا الكتاب ، بالمعنى الكمي ، أقل
من حجمهم بكثير ، رغم أن الهدف من سير الحياة المختصرة وثبت المؤلفين
في آخر الكتاب هو اجلاء ما كان لابد من اختزاله من موضوع على هذه
الدرجة من التعقيد وفي كتاب من هذا الحجم . واخيرا ، فإن مقطوعات
هذا الكتاب تثيرا سئلة حول طبيعة التحليل النقدي ذاته ، ومن ذلك النوع
الذي يعتقد أن الحركة الحداثية ذاتها مطواعة له . ذلك لأن الحركة
الحديثة كانت ، ومن أوجه عدة ، حركة نقدية ذات دلالات وتأثيرات قوية
بالنسبة لمشكلات النقد المعاصر . أضف الى أن السجلات بحد ذاتها ،
ورغم شموليتها ، ليست دوما على درجة كبيرة من الترتيب ، وقد وددنا

توفير المزيد منها عن طريق الخلفية : بتوجيه النظر الى الأفكار ، والأوساط ، والتجمعات ، والتوترات الاجتماعية التي خرجت من عباءتها الحركة الحدائية ، اضافة الى النصوص ذاتها . وعليه فان الشكل الأساسي لكتابنا يوفر في جزئه الأول دليلاً شاملاً يفضي الى هذه المسائل قبل النظر في الأعمال والتأليف ذاتها . واننا لنا أمل ان تجلو القطوع الحادة الجغرافية ، والايولوجية ، والوطنية ، والموضوعاتية ، التي أنجزها مساهمو كتابنا هذا بمباضعهم تلك الطبقات من الانجاز الحدائي التي سيجد معها عقل القارئ المتقني الارتباطات الأساسية .

لقد اعترضنا مشكلات تقنية بخصوص تاريخ الأعمال . فاحيانا (كما في كتاب فرويد Die Traumdeutung) لم يكن التاريخ المثبت على الغلاف ، العام الذي صدر فيه الكتاب ، واحيانا اخرى (كما في كتاب سوريل Reflexions sur le Violence) فقد تم اصدار كتاب اولاً في شكل سلسلة من المقالات ، او (كما في مسرحية فيديكنند Der Marquis von Keith) في شكل اصدار دوري قبل ان يظهر في شكل كتاب . وفي احيان اخرى وفر تاريخ عرض مسرحية للمرة الأولى دليلاً الى اهميتها التاريخية افضل من سنة صدورها . وفي بعض الاوقات كانت التعقيدات بالجملة : فقد خضعت مسرحية بريخت في سياق عرضها عام ١٩٢٣ و ١٩٢٤ الى تعديلات طالت كلا من عنوانها ونصها قبل صدورها النهائي في عام ١٩٢٧ . وهلم جرا . كما لم يكن مما يخدم غرض المساهم في الكتاب ان يتم التمسك بالتنعسف بتاريخ شائع ومألوف . وعلى الرغم ، اذن ، من اننا سعينا الى ان نحذف من متن الكتاب ما قد يبدو للوهلة الأولى مجرد نبتو غير متفنن ، فانه لا مناص من الاعتراف بانه لم يكن متيسراً على الدوام التوصل الى الحقيقة الكلية من خلال تاريخ واحد بسيط او حتى عبارة في شكل خلاصة .

او مع تزجية الشكر الى كل مساهميننا على جلدتهم ومثابرتهم ، واستجابتهم الفورية والسخية لمبادرتنا التحريرية اثناء الفترة الطويلة نسبياً التي استغرقها اكتمال نمو الكتاب فاننا نود في الآن ذاته ان نوه

بشكل خاص باسم أو اسمين : اينيد سيلف ، وجيني سكريفن ، وكارول
لونغ على مساعدتهن الماهرة كأمينات للسر ، ودايان ديبيل ، على تنكبها
المسؤولية الباهظة في ترتيب البيانات وتحضير الجيوبوغرافيا ، روبن
يونغ على مساهماته في التاريخ الزمني للحوادث وسير الحياة الموجزة ،
دكتورة كارلا ليث على اعداد الفهرست ، والبروفيسور جون فليتشر
الذي كانت مبادراته ليس كمساهم مباشر في الكتاب فحسب بل ايضاً
كمساعد فاعل في اخراجه ، لا تقدر بثمن . كما نذكر لمساعدته الكبيرة
مايكل ميسون من ال : بي . بي . سي . على اخراجه سلسلة من
الأحاديث الاذاعية التي متحننا منها . كذلك يسرّ جيمس مكفارلين أن
يسترف بفضل الجائزة السخية ، جائزة ليفرهولم للزمالة في الكلية الأوربية
لعام ١٩٧٢ - ٣ والتي يسرت مادياً كتابة وتحرير هذا الكتاب .

جامعة إيست انغليا

نورويتش

شباط : ١٩٧٤

مالكولم س . برادبري

جيمس و . مكفارلين

الحركة الحداثية ، تسميتها وطبيعتها

مالكوم برادبري وجيمس مكفارلين

« بخلاف التواريخ ، ليست الأحقاب
حقائق واقعة. إنها مفهومات استيعادية تكونتها
عن حوادث غابرة ، وهي تقيّد في تركيز
النقاش ، لكنها ، في كثير من الأحيان ، تفقد
الفكر التاريخي الى الضلال » .
ج . م . تريفيان

— ١ —

يمتاز علم الزلازل الثقافية ، كما جرت العادة ، — وهو محاولة
تسجيل الحركات والانزياحات في الحساسية التي تحدث بشكل منتظم
في تاريخ الفن والأدب والفكر — ثلاث مراتب من القوة . ففي أحد طرفي
المقياس تقع تلك الهزّات في الأسلوب التي تتناغم — إيقاعاً — في الغدو
والرواح مع الأجيال المتغيرة ، حيث يشكل العقد الوحدة الصحيحة
لقياس المنحنىات التي تمتد من الصدمة الأولى مروراً بذروة النشاط
لتصل الى الدمدمة المحتضرة للورثة التابعين المتفرعين عن الأصل .
وينتمي الى المرتبة الثانية من القوة تلك الانزياحات الأكبر التي تصل
تأثيراتها الى غور أعمق ، وتستغرق زمناً أطول ، مكوّنة تلك الحقب
الممتدة من الأساليب والحساسيات التي تقاس ، بشكل ناجع ، بالقرون .
وهذا يفسح في المجال لفئة ثالثة تنتمي الى تلك الاختلالات الطافية ، تلك
الجيّشانات الكاسحة في الثقافة ، وتلك الارتجاجات الأساسية في الروح
البشرية الخلاقة التي يبدو أنها تقوّض دعائم حتى أمتى معقداتنا

— ١٣ —

وافترضاتنا ، تاركة مناطق شاسعة من الماضي وقد حاق بها التدمير (الآثار المدمرة النبيلة ، كما نقول في معرض طمأننتنا أنفسنا) ، وتشكك في مدنية أو حضارة كاملة ، وتستثير حملة مسعورة من إعادة البناء . أما وقد جلب لنا القرن العشرون فتناً جديداً فهذا مما لا ينكر ، وإن هدف هذا المؤلف هو استكشاف بعض تجلياته الحاسمة . لكننا بدأنا أيضاً ، وعلى نحو متنام ، بالاعتقاد بأن هذا الفن الجديد يفد من ، أو هو ، جيشان من مرتبة الجائحة الثالثة .

وليس هذا الرأي بالمستغرب . فأحد ملامح العصر الذي نتحدث عنه هو أنه ، وعلى نحو لافت ، تاريخي السمة ، ميل الى الآراء الرؤيوية للتاريخ التي تتمحور حول الأزمات . والرأي هو من الالفة بحيث لا يحتاج إلا الى التمثيل الوجيه . ويسوق هربرت ريد ، على سبيل المثال ، في عام ١٩٣٣ المسألة بإيجاز على النحو التالي :

كان هناك قبل اليوم ثورات في تاريخ الفن . وهناك ثورة مع كل جيل جديد . وبشكل دوري ، كل قرن أو نحوه ، يتوافر لدينا تغير أو سع أو أعمق في الحساسية نتعرفه على أنه حقبة - التريسينتو (القرن ١٤ في الفن والنهضة الايطاليين) والكواتروسينتو (الخامس عشر) ، والباروك ، والروكوكو ، والرومانطقي ، والانطباعي ، وهلم جرا . لكن أعتقد جازماً بأنه بإمكاننا أن نميز مسبقاً فارقاً في النوعية في الثورة المعاصرة : فهي ليست ثورة بمعنى الانقلاب ، أو حتى الانكفاء ، بقدر ما هي انقطاع ، تحول وانتقال ، وقد يقول قائل ، تحللاً . إن طابعها كارثي .

وإذ تأمل ريد في تأثير ، أولاً ، غوغان وفان غوخ ، ومن ثمة ، بيكاسو فإنه قد زعم أننا « معنيون الآن » ليس بتطور منطقي لفن الرسم في أوربا ، ولا حتى بتطور له أي موازٍ تاريخي ، لكن بانقطاع مفاجيء من

كل التقاليد الموروثة . إن هدف خمسة قرون من الجهد الأوربي قد تم التخلي عنه على نحو مكشوف « (١) .

وقد بنى الراحل سي . اس . لويس محاضراته الافتتاحية في كمبريدج عام ١٩٥٤ De Descriptione Temporum على فكرة مماثلة . فبرأيه ، إن أعظم الانقسامات في مجمل الانسان الغربي - أعظم من ذلك الذي يفصل الأزمنة القديمة عن العصور المظلمة ، أو العصور المظلمة عن العصور الوسطى - هو ذلك الذي يفصل العصر الحاضر عن عصر جين أوستن ووالتر سكوت . ففي علم السياسة ، والدين ، والقيم الاجتماعية ، والفن والأدب ، يقع انهدام بين :

لا اعتقد أن أي عصر سابق أنتج عملاً كان في أوانه يتسم بجدة تهشيمية ومربكة كما كانت في عصرنا حال العمل الذي أنتجه التكعيبيون ، والدادائيون ، والسورياليون ، وبيكاسو . وإنني لعلّى يقين بأن هذا يصح ... على الشعر لست أفهم كيف يمكن لأحد أن يرتاب في أن الشعر الحديث ليس بدعة جديدة أكثر جدة من أي « شعر جديد » فحسب ، بل هو جديد بطريقة جديدة ، وتقريباً بعد جديد . « (٢) .

وقد جرت مؤخراً محاولات لموضعة خط التقسيم العظيم حتى بشكل أدق : فالناقد الفرنسي رولان بارت يسوّي بينه وبين التعددية في الآراء العالمية المشتقة من تنشؤ فئات واتصالات جديدة ويضعه في منتصف القرن : « حوالي ١٨٥٠ ... لذلك فقد تفككت الكتابة الكلاسيكية ، وغداً مجمل الأدب من فلوير الى يومنا هذا ، معضلات لغوية . « (٣)

وكمادة عامة في الاعتقاد - وقبل الوصول الى التفاصيل المفيضة وتحليل الطابع والأسباب - فإن فكرة خط التقسيم العظيم The Great Divide بين الماضي والحاضر ، والفن غابراً وحاضراً ، قد استجرت كثيراً من الموالاة . لكن من الحقائق الواقعة أيضاً انه بشأن

طبيعة الوصع الحديث ، ونتائج ذلك الوضع على شكل وطابع الفن ، فإن الاتفاق لا يرقى الى الإجماع . (« من الضروري أن نكون محدثين قطعاً ») : إن عظة رامبو تستهوي مزاجنا على نحو خاص ، لكنها عرضة لتأويلات شتى . وإن التعددية الأسلوبية لفن القرن العشرين - وهي تعددية من عظم الشأن بحيث أن أندريه مالرو يتحدث في (أصوات الصمت) عن « المتحف المتخيل » في البدع الأسلوبية والذي يسم عصرنا - لتذكرنا بتأويلاتها المتعددة من قبل الكتّاب والفنانين أنفسهم ، وبالطبع من قبل النقاد والمعلقين . وهناك وفرة في التقارير عن حالة الفن المحدث، وغزارة في الشروحات التي تتناول طابعه وأسبابه . ومعظم هذه الآراء هو رؤوي ، برغم أن أحدها يفيد أن فننا ليس طلاقاً كاملاً من الموروث والانسانية ، وأنه ليس هناك ما هو متفرد وجديد بشكل خاص ، إطلاقاً، يكتنف فننا وحالنا . وفي الحالة الراهنة للرأي النقدي والفني ، والحالة هذه - وهي حالة سيالة بشكل فائق يسمها الاختلاف الحاد في الآراء - لربما كان أقصى ما يقدمه أي تقرير هو النسخة الشخصية أو على الأقل الجزئية لظاهرة كاسحة في تعقيدها، انتقاء فردي من لا نهائية التفاصيل، قد تمتزج بمرور الزمن مع الآراء الأخرى مشكلة ذلك الشيء القارّ والمتنخل ، المفهوم النقدي .

لكن إذا كان يكتنف الظاهرة ذلك التنوع والتضارب في الآراء ، فإن هناك ، للأسف ، اتفاقاً متنامياً حول تسميتها . من الواضح أن عالم النقد قد استقر على صورة أخرى أو ارتصاف للكلمة « محدث » في تعريف لفنون أوانها ، أو إذا لم يطل ذلك كافتها ، فيأذن جزءاً منها . وعليه ، هناك الحركة الحديثة ، والمأثور الحديث ، والعصر الحديث ، والقرن الحديث ، والمزاج الحديث ، والحركة الحدائية أو - كما تدل جميع الظواهر فإن الكلمة الألمانية المحدث ، وبرغم مقايستها ، على ما يفترض، بتسميات من مثل النهضة والانوار - هي ببساطة « الحديث » دون زيادة tout Court ولا ينبع أسفنا حيال الاختيار من أنه يحدد مسبقاً طبيعة رأينا في الأدب الحديث فحسب ، وإنما أيضاً من عدم

اللامعة التي تسم تطبيق مصطلح على هذا القدر من الحركية، بل الحمى،
الدلالية . على ظاهرة نرغب الآن أن نجدتها في الزمان . والحدثة ، في
الاستعمال العادي ، شيء يسير قدماً بمواكبة السنين ، مثل موجة مقدم
السفينة ، فحديث السنة الفائتة ليس حديث السنة هذه . وإذا كان
مما يخلق بحساسية العصر أن تؤنر مثل تلك المصطلحات ، وتلحف في
الارتباط مع الزمن والتاريخ ، فإن المسائل وصلت الآن الى النقطة التي
نرغب معها في أن نثبت ونرستخ الحديث . وعندما يتسع المجال لقبول
بعد خارج - تاريخي وعندما - مقتفين ج. اس. فيزرر أو ناشري
(الارث الحديث) (٤) - يزعم احداً بأن الحديث هو كاتوسوس (وليس
فرجيل) ، فيكون (وليس رونسار) دن (وليس سبنسر) ، كلاو
(وليس تينيسون) ، وعندما يفعل احداً الشيء ذاته بإزاء زمانه
(كونراد ، وليس غالزوردي) ، فإن الاختلال الدلالي للمصطلح يفسدو
واضحاً . إن الحدثة Modernity هي كلمة حاسمة بالنسبة لنا ، لكنها
مربوطة بنعاريف لحالتنا عرضة للتغيير . وإن فكرة «الحديث أو الحدث»
باعتريها انتفال دلالي أسرع بكثير من مصطلحات مماثلة تتسببها في
الوظيفة ، مثل « رومانطقي » أو « نيو - كلاسيكي » . في الحق ، كما
يقول ليونيل تريلينغ ، يمكنها أن تنفصل في المعنى حتى تصبح واجهتها في
الاتجاه المعاكس (٥) . ونحن نستخدم المصطلح تاريخياً لتحديد موقع فترة
اسلوبية متميزة آخذة في الانتهاء أو قد آلت الى انتهاء (ومنه التداول
الشائع للعدادات مثل الحدثة الأم أو الأولى (بروموديرنيزم) ، وما
قبل الحدثة (باليومودرنزم) ، والحدثة المحدث (نيوموديرنيزم) ، وما
بعد الحدثة (بوست موديرنيزم) . وكذلك نحن نستخدمه في معرض
تلخيصنا لحالة الأشياء ذات التحديث الدائم وحالة العقل والنظرة
البترية التي تولدها - ذلك « النوع من الوعي المتكرر في العالم الحديث
المصاب بوسواس الإبقاء على الحالة الجيدة ، والمختزل حتى اليأس من
جراة السرعة المتنامية باطراد في الحركة الكلية . » (٦) ومع ذلك فالكلمة
تحتفظ بقوتها بسبب من ارتباطها بشعور معاصر متميز : الشعور
التاريخاني بأننا نعيش في أزمنة جديدة بالكامل ، بأن التاريخ المعاصر هو

مصدر أهميتنا ، بأننا مشتقون ليس من الماضي بل من المحيط أو السيناريو الذي يحيط بنا ويكتنفنا ، بأن الحداثة هي وعي جديد، شرط استكشافه الفن الحديث ، وتحسسه ، وأحياناً تفاعل ضده .

فالتسمية ، إذن ، واضحة ، وأقل وضوحاً منها بكثير طبيعة الحركة أو الحركات - الأين ، ومتى ، ولماذا ، وماذا الواقعة بين ظهرائها ويضاهي ذلك في عدم الوضوح منزلة دعوانا للاسلووية . فقد نوهنا بأن قلة من الحقب كانت أكثر تعدداً ، وأكثر اختلاطاً في أسلوبها الفني . وإن نستقصر من التعددية أسلوباً شاملاً أو سلوكية شاملة هو عمل صعب إن لم يكن مستحيلاً . يمكننا أن نصف أدب القرن الثامن عشر في البلدان الغربية بأنه « كلاسيكي محدث » وأدب القرن التاسع عشر في عدد أكبر من البلدان بأنه « رومانطيقي » . وعلى الرغم من أن التسميات هي مجرد ستر للعيوب التي لا تحصى فإننا يمكن أن نقترح اتجاهها عاماً يسود معظم الفنون العامة لمعظم الفنانين الهامين الذين نتعرض لهم في تلك الفترات . لقد نوه أ . أو . لافجوي بأننا نستخدم المصطلح « رومانطيقية » لنعني ليس تنويعاً واسعاً من الأشياء المختلفة فحسب بل تنويعاً واسعاً من الأشياء المتناقضة . (٧) وكذا نفعل . وإن البحث عن تعريف ليستمر الآن ثانية . لكن للرومانطيقية معنى عاماً يمكن تعريفه وهو يفيد كوصف أسلوبى واسع لحقبة كاملة . على أن ما هو لافت بالنسبة للحقبة الحديثة هو انتفاء وجود كلمة نستعملها بتلك الطريقة عيناها . لقد استعملت الحركة الحداثية ، من آن لآخر ، بشكل نظير للرومانتية لتوحي بالمزاج العام الذي يعترى فنون القرن العشرين . كذلك فقد تمت أيضاً مصادرتها على نحو مماثل على يد أولئك الذين يرغبون في تمييز وعزل تيار بعينه في فترة بعينها . . . حركة قوية ، بالتأكيد ، وذات باع دولي تصل ، كما الرومانتية إلى رحاب الثقافات الغربية . ولقد تم التشديد على أن الحركة الحداثية هي فننا المحتوم - بلفة جيرترود شتاين ، « التركيبية » الوحيدة اللائمة للتركيبية الجديدة التي نحيا فيها، الترتيبات الجديدة للمكان والزمان . لكن نظر إليها كذلك كشكل من أشكال الجمالية

البورجوازية الحديثة العهد ، ولا سيما من قبل النقاد الماركسيين أمثال
لوكتاشس الذين يرون في الفن المحدث المميز ، والمتحصل بذاته نوعاً من
الواقعية (٨) . وقد استعمل المصطلح ليشمل تنويعاً واسعاً من الحركات
الهدامة الدافع الواقعي أو الرومانطيقي والتي تذهب باتجاه التجريد
الانطباعية ، ما بعد الانطباعية ، التعبيرية ، التكيفية ، المستقبلية ،
الرمزية ، التصويرية ، الدوامية ، الدائرية ، السوربالية) . لكن حتى
عنده ليست كلها ، كما سنرى ، حركات من نوع واحد ، وبعضها
ردات فعل راديكالية ضد بعضها الآخر . وفي بعض البلدان بدت
الحركة الحدائثية مركزية بالنسبة لتطور الموروث الأدبي والفني ، أما
في بعضها الآخر فقد بدت أنها تحط بالرحال ومن ثم تشده . أن الحركة
الحدائثية موجودة بالفعل ، ولا يمكن حجب الاعتراف بها على نحو معقول .
كما أن حركات وتجارب الكتاب المحدثين قد تصدرت الاهتمام الفني .
لكن بأية درجة ، وفي أي وقت ، وبأي طابع ؟

- ٢ -

عندما يجري الحديث عن أسلوب عصر ما فمن الممكن أن نعني
شيئين متباينين تماماً . اذ يمكن أن نعني « الشكل العام لأشكال الفكر »
الذي تحدث عنه ألفريد نورث وايتهيد ، والذي يؤثر في كامل كتابات
الحقبة وهو « نصف شاف بشكل ... لا يتأتى لنا الوعي به إلا من خلال
الجدد اللغوي (٩) لكن يمكن أن نعني أيضاً سلوكية شعورية يقع عليها
التقاء بعض الكتاب والفنانين ، وأن لم يكن كلهم ، والتي تفصح عن
« نظرة سائدة ومسيطر أو معاصرة بصدق للعالم من قبل أولئك الفنانين
الذين حدسوا بالصفة النوعية للخبرة البشرية التي يتميز بها عصرهم
والقادريين على صوغ هذه الخبرة في صيغة متألفة بعمق مع الفكر والعلم
والتقنية التي تشكل جزءاً من تلك الخبرة » (١٠) هذا ، ومن العسير أن
نرى إلى مصطلح « الحركة الحدائثية » بالمعنى الأول ، إذ أننا لا بد ،
في أي تعريف صالح له ، أن نرى فيه نوعاً من التجريد والصنعة
المنسمة بدرجة عالية من الشعور حيث نسرب إلى ما وراء الواقع

المألوف ونبت عن الوظائف المألوفة للفة وتقاليد الشكل . ويمكن القول إن هذه ببساطة هي الصدمة الأولى الخاصة بالحركة الحدائية ، المرحلة واحد من الحركة التي تؤدي بنا جميعاً الى الحركة الحدائية . ويمكن لأحدنا أن يجادل ، الى حد معين ، في أنه في فن الترسيم ، والعمارة ، والتصميم ، وخاصة في تقاليد وسائل الاعلام كالأفلام والتلفزيون ، غدت الحركة الحدائية اسلوباً مشاعياً على نحو خفي . على أن هذا يدحض ، في بعض النواحي ، افتراضات الحركة الحدائية . ذلك أن الصدمة ، وانتهاك الاستمراريات المتوقعة ، وعنصر التعدم الخلق والأزمة ، هي عنصر حاسم للأسلوب . ولقد شاع بصورة أكبر ، الإلحاح على أن الحركة الحدائية هي اسلوبنا بالمعنى الثاني . وهذه هي الأشكال الفنية المتأتية عن الفكر الحديث والخبرة الحديثة ، وعليه فإن الكتاب والفنانين الحدائيين يعبرون عن الاستقطار الأقصى للإمكانية الفنية للقرن العشرين . بيد أن كثيراً من فناني القرن العشرين قد رفضوا التسمية والجماليات المرتبطة بها ، وأساليب التجريد ، والانقطاع ، والصدمة . وحسناً نجادل في أن الموروث الفني للقرن العشرين ليس منضغراً من خيط أساسي وحيد ، بل من اثنين - متضادين بالأجمال ، رغم أنهما يلتقيان من حين لآخر . وهذا هو على سبيل المثال ، رأي ستيفن سبندر ، الذي يرى في كتابه « صراع الحديث » تيارين : « الحديثون » و « المعاصرون » (١١) .

إن دعوى السيادة المطلقة للحركة الحدائية قد اقيمت مراراً ومن السهل تبينها . وإن أحد ارتباطات الكلمة ما يتصل بمقدم حقبة جديدة من اللا تقيرية والشعور الذاتي ذي الجمالية الفائقة ، يشيع فيها الفن عن الواقعية والتصوير المتسم بالنزعة الانسانية صوب اسلوب ، وتقنية ، وشكل فضائي ابتغاء نفاذ أعمق في الحياة . « ليس من فنان يتحمل الواقعية » ، يخبرنا نيتشه . إن مهمة الفن هي تحقيق ذاته بذاته ، خارج وبمناى عن الأنظمة المتأسسة ، في عالم من منظورات مرسومة على نحو شاذ . إن ما يثيرني لكونه جميلاً ، ما يروق لي أن أفعله ، هو كتاب يدور حول لا شيء ، كتاب خال من الارتباطات الخارجية ، متماسك بذاته من

خلال القوة الداخلية لاسلوبه » - هذا الحلم الفلويرتي لنظام في الفن مستقل عن او ، بتعبير آخر ، متجاوز للمذهب الانساني ، والمادة ، والواقعي ، قد كان على درجة حاسمة من الاهمية بالنسبة لقطاع كامل من الفنون الحديثة . وإن ما انجزه مثل هؤلاء الفنانين يمكن اعتباره - وقد اعتبر - التحقق النهائي للامكانية الفنية في القرن العشرين ، جزءاً من مسيرة وتطور الفنون نحو الحداثة والاكتمال . انه الفن الذي يصنع الحياة ، ودراما وعي الفنان ، والبنية التي تقع فيما وراء الزمن ، والتاريخ ، والشخصية او الواقع المرئي ، والالزام الأخلاقي للتقنية ، ليست هذه أساس ثورة جمالية عظيمة داخل الامكانات الادبية أعظم مما حلّم به قطاً وعليه ، فان فرجينيا وولف ، اذ آمنت بأن الثورة الاسلوبية الحديثة كانت وليدة الفرصة التاريخية للتغير في العلائق البشرية والشخصية البشرية ، وان الفن الحديث ، تبعاً لذلك ، له سبب اجتماعي وابستيمولوجي ، قد آمنت ، رغماً عن ذلك ، بالطبيعة الجمالية للفرصة . فقد حررت الفنان كي يكون نفسه أكثر من ذي قبل ، وسمحت له بالتحرك خارج مملكة الضرورة الى مملكة النور . وها قد أصبح بإمكان الوعي البشري وخاصة الوعي **الفنّي** أن يكون أكثر حدساً ، وأكثر شعرية ، لقد أصبح بإمكان الفن الآن أن يحقق **ذاته** . لقد تحرر ليلتقط التعدد - الذرات في سقوطها - ويخلق تناغماً له مغزى ليس في الكون بل داخل ذاته (كمثل اللوحة التي تكملها ليلي بريسكو في ختام « الى المنارة ») . (لفرجينيا وولف - المترجم) . فالعالم ، الواقع ، منقطع حتى يأتي الفن ، الذي ربما يكون أزمة حديثة بالنسبة للعالم . لكن داخل الفن يغدو كل شيء حيويًا ، متقطعاً ، بلّى ، لكن داخل نظام جمالي من الموضوعة . او كما يذهب والاس ستيفنس ، على الشاعر أن يكون قادراً على تجريد الواقع « وكذا يفعل عن طريق وضعه في خياله » ، باعطائه قوام او مغزى الرواية الخيالية . قد يكون هناك فقر في الكون وعطب في الانسان ، لكن لدى الفنان من الوسائل ما يمكنه من تجاوز كلا التاريخ والواقع عن طريق تدبره تقنيته خالفاً « الركوند النوراني الصامت للمتعة الجمالية » ، كما عند جويس .

طالما اتخذ التحرك باتجاه الحذلقة والاسلوبية ، ونحو الانطواء على النفس ، والعرض الفني ، والارتياح الذاتي الداخلي كقاعدة عامة نحو تعريف للحركة أو المذهب الحدائي . من المؤكد أن عددا من الملامح التقنية تعاود الظهور من حركة لأخرى ، حتى عندما تكون هذه متنافرة من نواح أخرى : الحركة المضادة للتقريرية في الرسم ، وانتفاء المقام في الموسيقى . والشعر الحر في الشعر ، وتيار الوعي في الرواية . وبالنكيد ، كما قال أورتيغا إي غاسيه ، ينطوي التكرير الجمالي على تجريد الفن من إنسانيته . « الالفاء المطرد للعناصر الإنسانية ، المفرطة الإنسانية ، التي تتسيد الانتاج الرومانسي والطبيعي النزعة » . (١٢) على أن هذا قد عني ليس إعادة صوغ جذرية للشكل فحسب ، بل كذلك ، كما يقول فرانك كيرمود ، الميل نحو الاقتراب به أكثر فأكثر من الفوضى ، وبذا ينتج احساس بـ « الاستيئاس الشكلي » (١٣) ، وهذا يوحى ، بدوره ، بأن الحركة الحدائية قد لا تعني طريقة أو اسلوبية جديدة في الفنون فحسب ، بل نوعاً من كارثة رائعة بالنسبة لها (الفنون) . باختصار ، لا توحى التجريبية ببساطة . بحضور الحذلقة ، والصعوبة ، والجدة في الفن ، بل توحى أيضاً بالفنامة ، والسواد ، والاغتراب ، والتفكك . في الحق ، قد تبدو الحركة الحدائية أنها النقطة التي تصل عندها فكرة الفنون الراديكالية والمجددة ، والكمال التجريبي ، والتقني ، والجمالي ، التي ما انفكت تنبثق عن الرومانسية ، أقول ، تصل الى أزمة شكلية - والتي تنهار فيها الاسطورة ، والبنية ، والتنظيم بالمعنى التقليدي ، ليس لأسباب شكلية فحسب . ذلك أن الأزمة هي أزمة ثقافة ، وهي تنطوي غالباً على رؤية غير بهيجة للتاريخ - بشكل لا يكون معه الكاتب الحدائي ببساطة « طليقاً » ، بل الفنان الرازح تحت جهد ، على ما يبدو ، تاريخي ، محدد . وإذا كانت الحركة الحدائية القوة التخيلية في حجرة الوعي بشكل « تحول » ، - بحسب جيمس - « النبضات في الهواء ذاتها الى رؤى » ، فانها أيضاً الوعي بأن الاحتمالية هي كارثة في عالم الزمان : « أن أشياء يبتس تندامى : والمركز لا يقوى على الصمود » . وإذا كانت فن التحول Metamorphosis ، رحلة ديد الوس في الفنون المجهولة ، (١٤) فانها

ايضا احساس بفقدان التوجه والكابوس . الشعور بالسحر الخطر والميت في الدافع الخلاق الذي استكشفه توماس مان . واذا فهمت المحدث بأنه اعتناق من النبعيات القديمة ، فانها ترى ، كذلك ، « المنظر العام (بانوراما) الشاسع للعبث والفوضى » الذي رآه إيليوت في « يوليسيز » (١٥) . واذا تطلها حتى الاعناق تعبد جمالي فانها قادرة على الاستغناء عنه بشكل فجائي وفاضح ، كما في بعد التدمير الذاتي للدائنية أو السورالية .

وهذا يقودنا الى نوع آخر من الشرح يختص بالسبب الذي جعل الحركة الحدائية فنا . انها الفن الوحيد الذي يستجيب لسيناريو عَمَمِها . انها الفن المتأتى عن «مبدأ اللابقينية» عند هابز نيرغ ، فن تدمير المدنية والمنطق في الحرب العالمية الأولى ، فن العالم وقد تغير وأعيد تأويله على يد ماركس ، وفرويد ، ودارون ، فن الرأسمالية والتسارع الصناعي الذي لا يفتر ، فن التعرض الوجودي إلى الانكشاف أمام اللامعنى أو العبسية . انها أدب التقانة . انها الفن اللازم من تقويض الواقع الجمعي والأفكار الشاملة التقليدية عن السببية ، وعن تدمير الأفكار الشاملة التقليدية عن كيانية الشخصية الفردية ، وعن الفوضى اللغوية التي تعقب الانتهير بالأفكار العامة عن اللغة ، وعندما تغدو الواقعيات بكافة تخيلات ذاتية . فالحركة الحدائية ، إذن ، هي فن التحديث . مهما يكن انفصال الفنان عن المجتمع تاما ، ومهما تكن اشارته الفنية مواربة . وعليه ، فبالنسبة للتعبيري أو السورالي ، على سبيل المثال ، فإن ما يفكك الأطر القديمة للمرجمية ، وينقل فوضى الرغبة التي تتنشا لدى الناس هو الفن المضاد ، الشكل التعبيري للارتقاء البشري باخراج قوي . ونبعا لهذا الرأي ليست الحركة الحدائية حرية الفن ، بل ضرورة الفن . لقد ولى الكون الجمعي للواقع والثقافة الذي اتكا عليه فن القرن التاسع عشر ، واصبحت الأساليب الغنائية على نحو متفجر ، أو خلاف ذلك ، الأساليب التي تعتمد التورية التهكمية والخيال ، الأساليب التي اشتملت ليس على عناصر هامة من الخلق بل انعدام الخلق ، مما لا يسد

منه . ولقد تحمس للافتراض الذي يرى ان العصر يتطلب نوعاً محدداً من الفن ، وان الحركة الحدائية هي الفن الذي يتطلبه ، اولاء الذين يرون في الحالة البشرية الحديثة ازمة واقع ، رؤيا مجتمع ثقافي . على ان ما هو واضح هو ان الفنانين لم يعتقدوا جميعاً بأن الحال هي على هذه الشاكلة - وبأن قرننا - في الواقع ، ليس قرن انعدام التحقق فحسب بل قرن الواقعية ، ليس قرن أساليب التورية الساخرة فحسب بل الأساليب التوسعية .

ان تناقض الحركة الحدائية يكمن في العلاقة بين هذين التفسيرين والمسوغيين المتباينين جدا اللذين قدما لها . في الحق ، يمكن للمرء أن يميز في الفارق بين (النقل) الرمزية والسوريالية ، جدائتين . فمن جانب ، كانت الحركة الحدائية فناً خصوصياً وغازياً : كما يقول أورتيغا إي غاسيه في « تجريد الفن من أنسنته » وهي تنحو نحو تقسيم جمهورها أرسقراطياً الى مجموعتين - أولاء الذين يفهمونها وأولئك الذين لا يفهمونها ، أولاء المدربين في ، والمذعنون لتقنياتها ومسلمايتها ، وأولئك الذين لا يجدونها عصية على الفهم فحسب ، بل عدائية . وعليه تكون صفاتها الرئيسة - والتي يراها أورتيغا في النظر الى الفن بأنه : لعب « أو « الاحتيل بهيج » ، ونفور من التقليدي ، ونزعة نحو كراهية الذات أو التورية الساخرة ، وخاصية تقليص الذات ، أو الاعتقاد بأن للفن نتائج فزرة خلا كينونته في ذاته - ليست هي ببساطة الطليعية والريادة ، بل تمثل حرمانا واكتنازا للقدوات الفنية ضد السواد الأعظم ودعاوى الزمن والتاريخ . ومن جانب آخر ، يمكن الاعتقاد بأن الخصوصية والتجريبية معنى اجتماعياً عظيماً ، فالفنون هي طليعية لأنها مسابر ثورية في الوعي البشري المستقبلي . وعليه يمكننا ، حقاً ، القول إن النزعة الحدائية هي تلك التي تغدت برؤياها بصدق الى عمق وضعية الفنون والانسان في زماننا . ضامنة لنا فناً لائقاً في عصر لم يبد عليه أنه يمنحنا ذلك الفن ، ذاك الذي ينزع معظم كتابنا الالهامين منزعه ، ويشكل لايقوى كافة الفنانين الآخرين على التغلب من مضامينه

وملابساته . وتبعاً لهذا الرأي تغدو الحركة الحداثية - مع أنها ليست أسلوبنا برمتها - الحركة التي عبرت عن وعينا المحدث ، وابتدعت في أعمالها طبيعة الخبرة المحدثنة في أقصى وأكمل صورة لها . وقد لا تكون هي التيار الأواحد ، لكنها التيار الرئيس . وهي - كما الرومانسية - نشأت بآفاق تاريخية حوالية مطالع القرن ، في حقبة من إعادة تقويم فكري وتغير اجتماعي وفكري عميقين ، وأخذت تتسيد شيئاً فشيئاً حساسية ، وجماليات ، وعقل من هم في المركز من كتابنا المعظام ، وتغدو الرؤية الأساسية والملائمة لأنساق قرائنا حساسية . وهي - مثل الرومانسية - حركة ثورية تستغل إعادة التسوية الفكرية والإلامتماض الراديكالي الشاملين من الغابر الفني - حركة دولية الطابع يميزها سريان الأفكار والأشكال والقيم الرئيسة ، والتي انداحت من بلد البلد وصارت إلى النهج الرئيس للموروث الغربي .

واليوم لابد أن يبدو لنا أن الحقيقة تكمن في مكان ما بين الرأي الذي يقول إن الحركة الحداثية هي التعبير المحدث الأسمى والرأي الذي يرى فيها أهمية هامشية . ومن الواضح أن الحركة الحداثية هي أكثر من حادثة جمالية ، وإن بعض الشروط التي تكمن وراءها قابل للتعرف وواضح . ورغم ذلك ، فهي تحوي استجابة جمالية عالية ، استجابة تتمحور حول الاقتراض بأن تسجيل الوعي والخبرة المحدثين لم يكن مشكلة كامنة في التصوير بل بالأحرى معضلة ثقافية وجمالية عميقة . . . معضلة في صنع البنى ، واستخدام اللغة ، ووحدة الشكل ، واختاراً في المغزى الاجتماعي للفنان ذاته . وإن البحث عن أسلوب ورموز بغدو في الإنتاج الأدبي الحداثي عنصر شعور ذاتي ، فهو منهمك ، على الدوام ، في رحلة عميقة ودائبة عبر وسائط الفن وانزاحة الفن . وبهذا المعنى ، فالحركة الحداثية هي بحث عن أسلوب بمعنى على درجة كبيرة من الفردانية أكثر مما هي أسلوب . والحق أن أسلوب عمل يعينه لا يشكل ضماناً بالنسبة لعمل يليه . ولعل هذا ما يقصده آيرفينغ هاو حين يلاحظ أن « الحركة الحداثية لا تؤسس أسلوباً شائعاً من لدنها تتميز به ،

أو اذا فعلت فانها تنكر ذاتها ، وبذا تكف عن كونها محدثة « (١٦) ان الصفات التي نرى عليها برسامين من أمال ماتيس ، وبिकासو ، وبراك ، وبموسبقيين كسترافينسكي وشوينبيرغ ، وروائيين كهنري جيمس ، ومان ، وكونراد ، وبروست ، وسفيو ، وجويس ، وجيد ، وكافكا ، وموزيل ، وهيس ، وفوكنر ، وسعراء مثل مالارمييه ، وفاليري ، وإيليو ، وباوند ، وبلكه ، وأوركاء ، وأبولينير ، وإيريتون ، وستيفنس ، وبمسرحيين أمثال ستريندبيرغ ، وبرانديللو ، وفيدلكند ، هي ، حقا ، الدرجة العالية من الوشم الذاتي ، خاصيتهم في تثبيت كل عمل وإدامته بنية تتناسب فقط مع ذلك العمل . وإن الشرط المتعلق بأسلوب العمل هو غياب مفترض لأسلوب العصر . وكل عمل هو عملية خلق وإبتكار مرة وإلى الأبد ، لا يعول في بقائه على مكوناته الدلالية أكثر مما يعول على مكوناته الهادفة ، النظام والإيقاع المبنيان له ، والمتواريان به . . والحركة الحدائية ، بهذا المعنى ، هي ، حقا ، نزعة دولية ، وإمكاننا أن ننسب بواعث وأسبابها لها ونتأمل في دلالتها . لكن من العسير أن نحولها إلى أسلوب أو تقليد عالمي ، رغم حقيقة أن محيطها ليس ببساطة عمل أفراد بل حركات ومنازع أوسع . والحق أنها جزء من فننا المحدث ، وليس مجمله . ومع ذلك فهناك مركز قابل التمييز فيها : مجموعة افتراضات غير مكينة لكنها قابلة التعرف ، مؤسسة على حس جمالي رامز بشكل كبير ، نظرة طليعية للفنان وفكرة عن علاقة مأزومة بين الفن والتاريخ . وإلى هنا الحد ، يود أحدها أن يجادل ، أيضا ، بأن هناك « ذروة » تاريخية تأخذ عندها البواعث الصادرة عن مصادر كثيرة ومنوعة بالتدامج لتبرز في لحظات صميمية محددة ، ينبثق منها نسخ متنوعة أخرى للباعث الأولي .

- ٣ -

لعلّ الطبيعة المائلة للحركة الحدائية تفسر السبب الذي رأى فيها النقاد حركة من العسير الوقوع على مكان أو تاريخ واضحين لها . هذا وإن الامكانية الحدائية قديمة العهد في حضورها في تطور الأدب ، إذ من

الممكن تمييز أصولها وبذورها قبل وقت إثمارها بوقت طويل . وإذا كانت الحركة الحدائية حركات ، فإن الحركات ما فشئت ترد بموجات متلاحقة عبر القرن التاسع عشر . وإذا كان لا بد للحركات أن تكون بوهيمية أو طليعية فإن الحركة البوهيمية كانت ناشطة في باريس منذ ثلاثينات القرن التاسع عشر ، كما كانت نظرية الفنان باعتباره مستقبلياً ، وفاعلاً متحرراً وسائباً في مملكة المعرفة الخطرة ، ناشطة عبر الفكر الرومانسي . وإذا كان المطلوب عنصراً جمالياً واضحاً في التجريبية فإن إميل زولا قد نشر « الرواية التجريبية » في عام ١٨٨٠ (رغم أنه استخدم الكلمة بمعنى علمي أو مخبري) . أن فكرة المحدث الحاسمة باعتباره الزاماً خاصاً وحالة خاصة من الانكشاف توجد لدى نيتشه . وإذا كانت الحركة الحدائية تعني تجعيد سطح المذهب الطبيعي الصلب عن طريق حالة تعدد الوعي فذلك يكون عند حديث والتريتر في سبعينيات القرن التاسع عشر في إنكلترا والمفكرين الآخرين في أوروبا عن « الوعي المتسارع المتعدد » . وإذا كانت الحركة الحدائية تعني استجابة الخيال لعالم جمعي متمدين فهي إذن كلام بودلير عن المدينة غير الواقعية والحاجة لأن ينتج الخيال « الاحساس بالجدة » . أما فيما يختص بالنواحي الأخرى للحركة الحدائية - استخدامهما لمضاد الشكل أو انتهاكها لحرمة التقاليد المتأسسة ، واستخدامهما للصورة الصلبة ، والطنانة و « الذكية » واعتمادهما على « الحساسية المرتبطة بها » ، واحساسها بالكرب واعتمادها على ما يدعو ليونيل تريلينغ « الثقافة المناوئة » - فإننا يمكن أن نقف هذه عبر تاريخ الموروث الغربي ، وصولاً إلى ستيرن ، أو دن . أو فيلون . لقد كانت الحركة الحدائية ، في الواقع ، حركة دولية ومحرقاً لقوى متنوعة كثيرة وصلت إلى أوجها في شتى الأقطار وشتى الأزمان . وقد بدا عليها المكوث في بعضها إلى أمد طويل ، وفي بعضها الآخر ، العمل كاضطراب مؤقت ومن ثم التلاشي ثانية . وفي بعض البلدان بدا أنها تلحق أفدح الخطر بالموروث المعهود - بالرومانسية أو الفيكتورية ، الواقعية أو الانطباعية - أما في بعضها الآخر فيبدو أنها تطور منطقياً له . والحق أن الحركة الحدائية يمكن أن تبدو متباينة على

نحو مدهش ، وهذا يعتمد على أين يجد واحدنا المركز ، وفي أي عاصمة (أو مقاطعة) يتفق أن يقف . ومثلما يمكن لـ « المحدث » في انكلترا اليوم أن يعني شيئاً مختلفاً جداً عما كان يعنيه بالنسبة لماثيو آرنولد لقرن خلا ، كذلك يمكن أيضاً أن نلاحظه يتغير على نحو دال من بلد لآخر ، ومن لغة للغة . ونظراً لأن جوهر الحركة الحداثية هو طابعها الدولي – والحق أن أحد النقاد قد جادل بأن « الحركة الحداثية ، باختصار ، مترادفة مع الدولية » (١٧) – ونظراً لأن المصطلح « محدث » ، قابل ، من الناحية الدلالية ، للتمييز بحد ذاته ، دولياً ، عند الاطلاع ودون ترجمة ، فإن النظرة الحسيفة تقتضي النظر بإيجاز إلى هذه المضامين الدولية أولاً .

دعنا نبدأ بإحدى النسخ المألوفة للمنزع . يوفر العنوان والعنوان الفرعي لكتاب سيربل كونولي في عام ١٩٦٥ تعريفاً وجيزاً بما لا يخلو من فائدة : « الحركة المحدثّة : مئة كتاب مفتاحي من انكلترا ، وفرنسا ، وأمريكا ، ١٨٨٠ – ١٩٥٠ » . وهنا ، كما هو واضح ، تحدت فرنسا على أنها المصدر الذي تستمد منه الحركة الحداثية الانجلو – أمريكية قوتها : « لقد ربّى الفرنسيون الحركة المحدثّة التي انتقلت ببطء إلى ما بعد القنال ومن ثم عبر البحر الأيرلندي حتى استلمها الأمريكيون أخيراً ، وأتوا بها إلى قدرتهم الشيطانية ، وتطرفهم لما هو هائل الحجم . » (١٨) وعلى الرغم من أن من المستحيل – كما هو كونولي مستعد جداً للاعتراف – تثبيت أي وقت بعينه على أنه بداية الحركة المحدثّة ، فإن العام ١٨٨٠ يؤخذ على أنه التاريخ الذي تضافر فيه « الذكاء النقدي » لعصر الأنوار مع « الحساسية الاستكشافية » للرومانسية لاستثارة عمل الجيل الأول للكتاب المحدثين بحق ، وكلهم يدينون بشيء لفلوبير وبودلير : جيمس ، مالارمي ، فيردي ليل آدم ، هويسمانز ، و « لوتريامون الغامض » . ومن ثمّة ، تلاحقت موجات الكتاب ، والفنانين ، والموسيقيين المساهمين في حساسية جد حديثة – ديبوسي ، بيتس ، جيد ، بروس ، وفاليري ، ومن بعدهم إيليوت ، باوند ، لورانس وجويس ، فرجينيا وولف ، إيديث سيطويل وماريان مور ، همنغواي ،

كامينغز ، فوكنر ، مالرو ، هكسلي وغريفيز ، وهكذا حتى عصرنا الحاضر . وداخل الحدود الخارجية لـ ١٨٨٠ و ١٩٥٠ فإن من الواضح ، كما يرى كونولي ، أن حمأة الموسم كانت بين ١٩١٠ و ١٩٢٥ . وتقع على آراء مماثلة في مؤلف ادموند ويلسون الالتفاحي « قلعة أكسل » ، الذي يربط الحركة الانكليزية الأمريكية المحدثّة مع الرمزية ، ولدى موريس باورا : الذي يضمّن جزءاً كبيراً من الأدب المحدث باعتباره إرثاً رمزياً (١٩) وعلى الرغم من أن غراهام هـو يعتقد أن الأدب الانكليزي لم يكن له ، في الواقع ، حركته الرمزية الخاصة قط وأن الذي حدث حوالي زمن الحرب العالمية الأولى قد كان في معظمه « رمزية دون سحر » ، وأن النهج الأصلي قد ساد في انكلترا وأن لم يكن في أمريكا ، فإن تأويله للحوادث يقارب تأويل كونولي (٢٠) .

وفد افادت رؤية أنجلو - أمريكية أكثر تسامحاً عن كتاب آخر نشر في السنة نفسها التي نشر فيها كونولي : « الموروث الحديث » ، وهو مجموعة مختارات لمفردات حدائية نشرها ريتشارد ايلمان وتشارلز فدلسون . لا يقر الناشران باختيارهما للمفردات أنه كانت هناك كتب مفتاحية في اللغات خلاف الفرنسية والانكليزية فحسب - الأمر الذي لا يفعله كونولي لأسباب معلنة (ومتسرّفة) ، بل انهما يبسطان استقصاءهما السى ما وراء حدود الأدب كما يفهم على نحو ضيق الى الرحاب الأوسع للخيال والفكر . وكذلك فهما يجسدان في كتابهما الوعي بـ « موروث حديث يرقى في الغابر الى الحقبة الرومانسية وما بعد » (٢١) . أما الحدود الخارجية ، غلاف حدائتهما ، فإنها تقترض شكلاً أكثر انبساطاً بكثير ، وتتراوح مفرداتهما في النوع والزمان ، من فيكو الى سارتر ، ومن غوته وورد زورث الى كامو وروب عرييه ، ومن بلبك الى بيكاسو . ومع ذلك فعندما يشرعان في التركيز على الفترة شديدة الكثافة فإنهما أيضاً يركزان انتباههما الشديد على الربع الأول من القرن العشرين ، الى ييتس وجويس وإيليو ولورانس ، ومجايليهم على القارة ، بروس ، وفاليري ، وجيد ، ومان ، وريكه ، وكافكا . وإذا توجه المرء الى النقاد الأنجلو - أمريكيين بالسؤالين

الصريحين - من لا ومنى ؟ - ليحصل على الخطوط المريضة بصورة تقريبية لاحساسهم بالحركة الحدائية ، فإن صوراً مشابهة تتبدى . من ينبغي أن يضمهم موكبنا المحدد لهوية الروح الحدائية ؟ أي السنوات ينظر إليها على أنها سنوات تشكيل القوة ، سنوات الاختراق ، والتغير المركز ؟ يعتقد آ. الفاريز أن من يمضي بحثاً عن الحدائية يجب أن ينتدها في ثلاثين السنة الأولى أو نحوها من هذا القرن ، وأنه في مركز زلزال التغير سيلفي باوند وإيلوت ، جويس وكافكا . أما بالنسبة لفرانك كيرمود فتسمينات القرن التاسع عشر تشكل ارهاصات الحركة الحدائية، لكنه، رغمًا عن ذلك ، يزعم أن « أي شخص يتأمل فيما تعنيه الحدائية الآن سوف ينظر ، وبحق ، بإمعان أكبر الى الفترة بين ١٩٠٧ ، و ، لنقل ، ١٩٢٥ » . على أنه لا ستيفن سبندر ولا غراهام هـو سوف يعترض بشكل حاد على هذه الحدود الزمنية ، رغم أنها يتبينان ، أيضاً ، بداخلها فترة تكثيف متعاطف فيما بين ١٩١٠ تقريباً وبداية الحرب العالمية الأولى - هذه السنوات التي شهدت - برأي غراهام هو ، « ثورة في أدب اللغة الانكليزية يعادل خطرها خطر الثورة الرومانسية » . أما فيما يختص بالشخصيات فإنه يرى أن التطورات الأنجلو - أمريكية كانت جزءاً من شأن أوربي أكبر ، فهو يضع بجانب أسماء ييتس ، وجويس ، وإيلوت وباوند أسماء جيد ، وفاليري ، وتوماس مان ، وربما أيضاً بروسست ، وريكه . (٢٢) .

وبينما يزداد التبشير والضغط باتجاه تعرّف الحادثة الحاسمة بالفعل ، العمل الكلي الدلالة ، الـ *annus mirabilis* ، تكبر جراءة العبارات . وإذا تحشو تغيراً ثقافياً هائلاً في لحظة وجيزة من الزمن ، فإن فرجينيا وولف تبينت حادثة متفجرة بحق : « في كانون الأول عام ١٩١٠ أو نحوه تغيرت الطبيعة البشرية . . . تخلخلت العلاقات البشرية بكافة - القائمة بين الأسياذ والخدم ، وبين الأزواج ، وبين الأولاد وأهلهم . وعندما تتغير العلاقات البشرية هناك في الوقت ذاته تغير في الدين ، والسلوك ، والسياسة ، والأدب . » (٢٣) ومما لا ريب فيه أن

سنة وفاد الملك ادوارد والمعرض ما بعد الانطباعي كانت حاسمة ، برغم ان د. هـ. لورانس قد استخدم افتراضاً رويوياً مماثلاً بالنسبة لسنة مفارقة : « لقد كانت سنة ١٩١٥ سنة انتهاء العالم القديم » ، كتب في « كانغرو » . تؤكد مثل هذه التعليقات الاحساس المعاصر بالمشاركة في تحول عميق . وإن التركيز الانجلو - امريكي على هذه السنوات . قبل الحرب تماماً . مفهوم بشكل كلي ، نظراً لأن هناك - كما توحى المقالات اللاحقة في هذا المجلد - حادثة في دعاوى الجديد تتجلى في النصوص الأدبية والتجسمات الأدبية على امتداد هذه الفترة . لكن جرت محاولات لدفع الأشياء الى وقت اسبق . فريتشارد ايلمان ، على سبيل المثال ، يقول إنه إذا كان لا بد من العثور على لحظة تتغير فيها الشخصية البشرية « فإنني أقترح ان سنة ١٩٠٠ أكثر ملاءمة وأكثر دقة من سنة فرجينيا وولف ، سنة ١٩١٠ » نظراً لأن الموضوع الحداثي يلوح في الفترة الادواردية . (٢٤) اما النقاد الآخرون فقد نقلوا نقطة التكثيف هذه الى السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الأولى . فهاري ليفين ، على سبيل المثال ، إذا ما تعرض للضغط فيما يحدد السنة الحداثية (تشديد على ال التعريف) فياند يؤنر ان ينسب الى الفترة المدهشة لسنة ١٩٢٢ : عام « يوليسيز » و « الأرض اليباب » ، وعام « مراتي دوينو » و « سوناتات الى اورفيوس » لريكله ، ومسرحية بريخت الأولى « بعل » و « عصاهارون » لاورانس ، و « غرفة يعقوب » لفرجينيا وولف ، و « سادوم وعمورة » لبروست . و « آنا كريستي » ليوجين أونيل . كما ولن يكون عسيراً - يضيف قائلاً - ان ننظم لائحة مماثلة في النوعية للعام ١٩٢٤ ، وبذلك نكتشف ذروة التكثيف في أوائل العشرينات (٢٥) - وهي فترة يرى بعض النقاد الآخرين ، مع ذلك . انها الفترة التي كان الحافظ الحداثي فيها أخذاً بالوصول الى حد الاستنفاد . ويمكن الوقوع على تأكيد أحدث عهداً حتى ، وذلك بين أولئك النقاد الذين لا يتورعون عن المجادلة بأن الحركة الحداثية - وبمناى عن أن تكون في طور الاستنفاد - لم تكف عن أن تكون فناً أساسياً حتى الراهن ، والذين يرون في فترة ما بين الحربين بكاملها الطور الرئيس للتطور الحداثي - مثل هارولد روزنبرغ ، الذي يركز بشكل خاص على

باريس هذه الحقبة ، « البقعة الوحيدة حيث ... صار بالامكان تقويض
الجرعات » المحدثه ، كسيكولوجيا فيينا ، ونحت أفريقيا ، وقصص
امريكا البوليسية ، وموسيقى روسيا ، والكاثوليكية المحدثه
(النيو كاثوليكية) ، والاسلوب الالماني ، والياس الايطالي « (٢٦) . هذا
ويعتمد الجدل ، جزئياً ، على التعاريف الأساسية بشأن ما الذي يسم
الحركة الحدائية ، وعمما إذا كانت النزعة قد أبقت على ديمومتها ،
ولا سيما عن طريق النهج السوريلي ، لغاية فن ما بعد الحرب .

على أنه إذا كان هناك جدال بشأن بداية الحركة الحدائية ، متى
كانت ، ومنه - على نحو ضمني - حول ماهية اسبابها وطابعها ، فإن
هناك جدالاً آخر عما إذا كانت قد انتهت الآن . لقد راكمت الآن ، على
اساس الفن أو الفن المضاد لفترة ما بعد الحرب - والذي بدا أولاً أنه
يشيح عن الحركة الحدائية صوب الواقعية والخطية - أقول راكمت
وكوتنا كياناً جديداً يدعى ما بعد الحدائنة . هذا ويكتسب المصطلح الآن
تداولاً واسعاً في معرض الحديث عن مركب فن الفرصة أو الاقلال الى
الحد الأدنى ، « أدب الصمت » ، الذي يعقد لواء السيادة فيه - كما
لدى بكيت أوبورجيس - لفكرة الخلق العبثي ، الطريقة العشوائية ،
الخيالية التهكمية أو المستنفدة للذات ، أو فنّ الشيئية الجديدة ،
التي تنبسط لتشمل ليس الرواية الجديدة *nouveau roman* في فرنسا
بل رواية اللأخبال في ألمانيا والولايات المتحدة ، حيث توضع الوقائع ،
أو الأشياء ، أو الحوادث التاريخية في سياق السرد التساؤلي في الأشكال
متعددة الوسائل ، مثل مسرح الشارع أو مسرح الحادثة ، وفن الفن
المضاد ومضاد العقلانية المتمثل في العقاقير ، وفن الدعارة ، والسخط
الثوري (٢٧) ويمكن النظر الى جوانب متنوعة من هذه على
أنها استمرار لمنطق وأساليب الحركة الحدائية - ولا سيما ذلك الجزء
منها المعني بالاستكشاف النفساني التطوري ، كالدائنية والسوريلية ،
أو بالانغماس الرومانسي في الذات ، كما عند هرمان هيسه ، أو بثورة
الكلمة ، كما لدى جيرترود شتاين أو جورجس لاحقاً . هذا ، وقد طرحت

قضية الاستمرارية الشاملة بقوة في مقالة « الحداثيات » لفرانك كيرمود والتي ظهرت في أماكن عدة ، من بينها كتاب « البدع » ، حيث وضعت قبالة آراء معاكسة لها . يعتقد كيرمود أن فن العشوائي المعاصر - تهينة قطعة مكانية أو زمانية ، تحديد وتعليم بيئة ما ، كما لدى كيچ وبوروز - هو قريب قرابة دم للنزاعات الأسبق ، برغم أنه يرسم خطأ أفقياً لتمييز الحركة الحداثية الأولى ، والتي كانت أكثر شكلانية بكثير ، أو مكرسة للتناقضات الشكل ، من الحركة الحداثية اللاحقة أو الحركة الحداثية المحدثة (النيوحداثية) ، والتي هي مضادة للشكلانية ، برغم أنها مجبرة على استخدام الشكل لتقويضها . وإن استخدام البنية المفككة أو الفن المتوقف على الفرصة ، كما لدى كيچ أوتينه غلي أو الحادثة أو فن الخيالية الواعية ، لدى نابوكوف ، أو بورغيس ، أو بارتيليم ، ليس متنافراً بشكل صارخ مع سابقه ، فهو تصريف جديد لقوى قديمة . وعليه ، فما يدعو كيرمود حداثية محدثة ، وآخرون ما بعد الحداثية ينطوي على تغيير فيما يطلق عليه هارولد روزنبرغ « تقاليد الجديد » - تغير يقع ، ربما ، حوالى الدائرية - لكنه لا يزال ذاك التقليد عينه . لكن النقاد الآخرين في « البدع » يختلفون في الرأي . فإذا وجد الآن طليعية جديدة ، وفن جمالي جديد أو مجموعة فنون جمالية - قائمة ، النقل ، على كيچ ، وبوروز وبيكيت ، وبورغيس ، والشعر المحسوس والرواية الجديدة ، وإيضاً على الحادثة ، والعقائر ، والثقافة المضادة ، والزوجية négritude - فإن هذا لم يعد ببساطة أسلوباً ، أنه شكل من الفعل ما بعد الثقافي ، علم سياسة (٢٨) . لقد دخلت الطليعية إلى الشوارع وأصبحت السلوك الغريزي أو الراديكالي ، ونحن في عصر أسلوب جديد ، انتهى فيه مشروع الإنسانية والحضارة الذي حاولت الحركة الحداثية جاهدة أن تعيد إقامته ثانية عن طريق تهديمها للشكل . إن الفوضوية والدائرية الثورية تتسندان الساحة ، إذ تتلاشى فريدة الشكل ، وينفرد عقد جماعات المعجبين حتى العبادة بلا شخصية والشكل المحض . والفن إما فعل ، أو سخط ، أو لعب ، في مقالة مدهشة عنوانها « ما بعد الحداثية » (انظر كتابتها بالانكليزية : POSTmodernISM)

استكشف اهاب حسن بعض الاتصالات والانقطاعات ، مشددا على أن الجو الجديد يفترض كونا تكنولوجيا ومجردا من إنسانيته بالكامل . وهو يجادل بأن التطورات الأحدث يجب ، على الأقل ، أن نرغمنا على إعادة النظر في الحركة الحدائية وتمييز العناصر الواضحة فيها (٢٩) هذا وهناك شيء من الحركة التجديدية عينها يستقر في التوكيد الجديد الملقى على الجناح السوريالي للحركة الحدائية ، وانتماءات الحركة الحدائية الى الرومانسية . بكلمة موجزة ، أن الجدل الدائر حول ما بعد الحركة الحدائية الآن ينضاف الى الوفرة الموجودة في النسخ المتعددة للحركة الحدائية .

إلا أن الجلي هو أنه يوجد في هذه النسخ بكافة ، تقريبا ، إحساس بالحركة الحدائية من حيث هي تطور تاريخي مقترن بفكرة التآزم وبفكرة نقطة اللدوة ، وأن تلك اللدوة ، بالنسبة لمعظم النقاد الانجلوأمريكيين تقع في القسم الأول من القرن العشرين . وعلى رغم أن التقارير تختلف باطراد في تفاصيلها ، مع بدء الخبرات الموروثة في التحول والانتقال ، فإن القاسم المشترك بينها هو التوكيد على الانجاز الانجلو - أمريكي المتأني من بدع الرمزية الفرنسية ، والتي يقف وراءها ، ثانية ، اثنان من مبتدئها الكبار ، فلويير وبوداير . واذن ، فالتوكيد قد يرسو على الكلاسيكية الجديدة ، أو ، في خلاف ذلك ، على استمرارية الرومانسية . لكن فترة التكتيف الشديد يراها الكثيرون على أنها الربع الأول من القرن العشرين والتي يتوضع بداخلها ذروتان : السنوات التي تسبق مباشرة وتلك التي تعقب مباشرة الحرب الكونية الأولى . هذا هو موقف يوم الحركة الحدائية كما يرى اليهابش كل عام من محور نيويورك - لندن - باريس إلا أن ما ليس الإقرار به دائما كافيا هو أن الحركة الحدائية ، أو المحدث هو - عند النظر اليه ، لنقل ، من برلين ، أو فيينا ، أو كوبنهاغن أو براغ ، أو سان بطرسبورغ - شيء له منظر جانبي (بروفيل) زمني مختلف تماما ، ومجموعة مختلفة من الشخصيات التمثيلية والرواد البعيدي الأثر ، ومجموعة مختلفة جدا من الأصول . ولكن حتى لو كان شأننا هو تسوية واجلاء السجل أكثر مما هو مواءمة الحركة الحدائية مع

التجريبية المعاصرة والمواقف الراديكالية ، وهذا هو الهدف الأولي لهذا الكتاب - فان هذا الشيء خليق بأن يستحوذ على أقصى اهتمامنا . وهذا لا يعود الى أن أي وصف للحركة الحداثية ينشد أن يكون إجمالياً ودولياً بصدق يجب أن يتسع لهذا الضرب من الوعي فحسب ، بل أيضاً لأن هذه التجليات الأخرى للحركة الحداثية توفر قاعدة أوسع وأصلب للتعميمات التي تميل إليها الاستقصاءات بكافة والتي تماثل الاستقصاء الحالي .

دعنا ، إذن ، انضوي التاريخ التقليدي للنزعة من وجهة نظر الحركة الحداثية الألمانية . قد يبدو من المريح لو تقوى الحركة الحداثية الألمانية على تمثيل الأدب المتضافر والمندغم لألمانيا ، والنمسا ، وسكاندينافيا على مدى هذه السنين . ولسوء الحظ فان التبسيطات الصغيرة من هذا القبيل الآن تكون ملائمة هنا أيضاً . قد تصوب برلين ، كما كانت في التسعينات ، وخاصة مطالع التسعينات ، الاهتمام الى ذاتها بفعل جليتها الثقافية والفكرية ، لكن من الخطأ الفادح أن ندع برلين تمثل ألمانيا بمجملها في الوقت الذي كانت سيونيخ ودارمشتادت وغيرها من المدن الإقليمية الألمانية الأخرى مراكز هامة وحية للنشاط الأدبي . وهناك أيضاً الدور المعقد والغامض لفيينا في هذه السنوات الأخيرة لأسرة هابسبورغ ، هذا الدور المتعدد الأوجه مما يتلاءم مع عاصمة تقع على نحو مؤثر بفعل التاريخ والجغرافيا والتخليط العرقي بين الشمال والجنوب ، الشرق والغرب ، الماضي والحاضر . في فيينا كان الجيشان الحديث قوياً . في الحق ، ينبئنا جورج شتاينر أنه « منذ تسعينات القرن التاسع عشر حتى ابرامائها في أحضان هتلر في عام ١٩٣٨ بقيت فيينا الموالد الأول لخصاسيتنا الراهنة » (٢٠) ومن المستحيل أن يكون هناك شك في أن مدينة كارل كراوس ، فرويد ، حلقة فيينا ، شوينيرغ وفيتجنشتاين كانت تمور بالمنظورات الحداثية . ومن ثمة جاءت اسكندنافيا مع أبسن ، الشخصية الأكثر أوروبية من الجميع في عصره ، وسريندبرغ ، الذي كان تأثيره يتنامى بسرعة ، جاءت بإسهامها اللافت والخاص ، وعواطف اليأس والفرح الانيثية المميزة . ومع ذلك ، إذا أمكن ، من هذا المشهد المعقد ، أن نفرز مجالا قابلاً للتعرف من

الظواهر التي يمكن أن نطلق عليها ، على وجه التقريب ، حركة حدائية المانية ، فإن الشيء الأول واللافت هو أنها - في أكثر تجلياتها دلالة - جيل أسبق بما لا يستهان به من فورة النشاط الانجلو - أمريكية الحدائية التي يحددها كونولي ، وكيرمود وهـ . في اسكندنافيا ، وألمانيا ، وإلى حد ملموس في النمسا ، كانت الثمانينيات ، والتسعينيات ، وبواكير القرن العشرين هي التي شهدت جدلا حول طبيعة واسم الحركة الحدائية بحماس وحدة لا يضاهايان - سنوات كانت بالنسبة للشمال الألماني ، تحوز على درجة من الوعي الذاتي ، والبيانية ، والتوثيق ، تفوق ، ربما ، أي بقعة أخرى من أوروبا .

وعند محاولة تحديد الحركة الحدائية - بشكل مؤقت وفج - من زاوية الاشخاص ، والكتب ، والسنوات ، فإن الانتباه أول ما يصوب باتجاه اسكندنافيا : نشر عام ١٨٨٣ سلسلة من المقالات النقدية للناقد الدانمركي جورج برانديس تحت العنوان الدال « رجالات الاختراق الحديث » . ولم يكد يمضي وقت طويل - وهذا يعود كما هو ممكن التصور الى القامة التي وصل اليها برانديس في العالم الألماني قاطبة - حتى أصبحت الصفة « حديث أو محدث » شعاراً يلتف حوله الجميع بقوة عصية على المقاومة . وبالمناسبة ، فإن المرء ليدهل من مقارنة هذا الاهتمام الذي يقارب الوسواس بالمصطلح « حديث » مع تجاهله النسبي اثناء هذه السنوات عينها في انكلترا ، حيث - في الفترة بين « الحب الحديث » في عام ١٨٦٢ لمريديث و « كتاب فابر للشعر الحديث » في عام ١٩٣٦ من مختارات مايكل روبرتس ، قلما يستخدم المصطلح بأية طريقة منهجية . هذا على الرغم من أن أحدنا قد يجادل بأن وظيفته ، في الانكليزية ، تؤدي عن طريق الكلمة « جديد » : يلاحظ هولبروك جاكسون ، « ان طيف الصفة (جديد) انتشر حتى شمل أفكار الفترة بكاملها (تسعينيات القرن التاسع عشر) ونحن نقع على إشارات لا تحصى لـ « الروح الجديدة » ، « المزاج الجديد » ، الهيدونية (مبدأ اللذة)

الجديدة » ، « الدراما الجديدة » ، « الاتحادية الجديدة » ، « الحزب الجديد » ، « المرأة الجديدة » . (٣١)

وفي ألمانيا ، أطلق على المختارات التي أعلن بواسطتها الجيل الجديد من الشعراء المتكرين لما هو موروث ، عقيدتهم في عام ١٨٨٥ (شخصيات شعرية حديثة) . (٣٢) وقد شكلت المداخل فيها - والتي كتبها كونرادي وهينكل - منشورا حددت فيه مرامي ما كان أطلق عليه بفخر القصيدة الفنية « الحديثة » ، وهو منشور نقل طابعه المناهجي العاجل الى القصائد ذاتها . ويبرز من بينها خاصة تلك القصيدة لآرنو هولز « وهو من كبار منظري العصر الألماني هذا ، والتي كانت تستحث قائلة :

« فليكن الشاعر حديثا

حديثا من قمة رأسه حتى أخمص قدمه »

- ٤ -

ومنذ هذه اللحظة وما بعد ، وعلى مدى العقد التالي ، فإن القلة من الكتاب باللغة الألمانية لم يفتنموا فرصة ما كيما يناقشوا بحماس نادر مرامي ومثل ما يدعى بالأدب « الحديث » . فاحدى الدوريات الابعد اثرا آنشد Die Gesellschaft ، والتي بدأت النشر عام ١٨٨٥ ، تم تعريفها على يد محررها بأنها « مجلة تنطق بلسان الحركة المحدث في الأدب » . وفي عام ١٨٨٦ جاء ابتداء ذلك المصطلح المربك والمشوش « الحديث او المحدث » . كما قام ايوجين وولف في كلمته الموجهة الى حلقة برلين الادبية المعروفة بـ Durch (خلال او عبر) والتي هناك احتمال قوي بأنها ترجع صدى مفهوم برانديس في « المحدث » - قام لاحقا بابتداء واطلاق المصطلح « محدث » ، والذي تم التوسع فيه ونشره على نطاق اكبر في مقاله عام ١٨٨٨ والمعنون (« التيارات الأكثر حداثة في الادب الألماني ومبدأ المحدث ») (٣٣) . ويبرز بجلاء في هذه السنوات المقالات التي اعلنت عناوينها اهتمامها بـ : « تشارلز دارون

والاتجاه الجمالي المحدث » ، « الحقيقة في الرواية المحدثه » ، « دلالة الادب بالنسبة للعالم المحدث » ، الى ما هنالك .

وقد شهدت سنتا ١٨٩٠ و ١٨٩١ في المانيا ، كما في فيينا ، واوسلو ، والى حد أقل زوريخ ، انشغالا بمفهوم الحركة الحدائيه قارب أبعاد السورة . فقد كان هناك سلسلة جديدة بالكامل من الدوريات «المحدثه»: *Moderne Blätter Freie Bühne Für modernes Leben* أو حتى ببساطة *Die Moderne* . وقد زخرت صفحاتها بالمساهمات « المحدثه » : (الديمقراطية الاجتماعية والمحدث) (١٨٩١) ، (شعر الحقيقة المحدث) (١٨٩١) (الآمال المحدثه) (١٨٩٢) (الرواية المحدثه) ، أو أكثر من مرة (المحدث) . وإن أية ببليوغرافيا لادب التسعينيات باللغة الالمانية ستميط اللثام عن تركيز عالٍ وغير عادي للعناوين التي تشير بوضوح الى الحدائيه ومفهوم المحدث ؛ وكثير منها حاسم لفهم هذا العقد : (في نقد المحدث) (زوريخ ١٨٩٠) (المشكلة الجنسية في الادب المحدث) (ليو بيرج (برلين ١٨٩١) ، و (السوبرمان في الادب المحدث) (ليبزيغ ١٨٩٧) ، و (عظيم الادب المحدث) (ايوجين دوهرنغ (ليبزيغ ١٨٩٣) .

وقد توهجت شعلة الجدل مستنفدة بذلك جزءا كبيرا من الوقود الفكري للكتاب والنقاد في هذه السنوات . لكنها اوقعت خسارة فادحة . اذ ، في حدود الوقت الذي دَبَّج فيه صاموئيل لوبلينسكي الحجج المؤيدة والمناقضة لهذه التطورات في (كشف رصيد المحدث) (برلين عام ١٩٠٤) كان الموضوع قد استنفد قوته ، وبعد أن شهد مسارا مضطربا لما يربو على العشرين سنة فقد فقدَ أخيرا الزخم . وبعد خمس سنوات ، أعلن « خروجه » بدراسة متابعة توفر عليها لوبلينسكي وعنوانها (خروج المحدث) (دريسدن ١٩٠٩) ، فالعالم الادبي الالمانيا كان انخم واصابه السقم من المصطلح . واصبح « المحدث » ، حتى النعت « حديث » اماراة على كل ما كان عتيق الطراز وبورجوازيًا ، مصطلح لم توح مضامينه إلا بالنفاد والدوى . وبالنسبة لجيل الحرب العالمية الاولى من الكتاب

الجدد والجريئين في ألمانيا ، فان المصطلح كان شيئاً لا بد من مواجهته بنكران ايجابي . وقد خرج التعبيريون عن مآلوفهم ليعلموا كم كانوا « غير محدثين » - وهي ثورية تهكمية لا تضيق سدى مع اولاء الذين كان رأيهم في الحداثة انجلو - امريكياً في معظمه . وإن لحظة الانكار الالماني للمحدث من حيث هو مصطلح صحيح لتؤذن بيزوغ الحداثة الانجلو - امريكية كما تفهم اليوم ؛ وأي تقرير شامل عن الحداثة الاوربية لا بد ان يكون من بين مهامه الرئيسية حل هذا التباين .

- ٥ -

لكن لن يجدي فتيلاً ترك الانطباع بأن هذا « المحدث » الالماني كان شيئاً بسيطاً غير متمايز نما ، كما هو متوقع ، من جذوره في الثمانينيات وصولاً الى سن النضج وليؤول ، من ثمة ، الى انحدار في مطالع هذا القرن . إذ أنه على طول مسار خط التطور الدلالي في موقع ما لم يكن هناك انقطاع ، ولا فتق ، ولا ردة أو ثورة ، بل تغير مفاجيء في الاتجاه ، اعادة تعبئة للفكر . ولم يكن في طبيعته ما هو مغاير لفكرة Wendepunkt (نقطة الانعطاف) ، والمألوفة لدى العارفين بنظرية تيك Tieck في الجديد Nouvelle - وهي نقطة يقع عندها منعطف في الحوادث غير متوقع ، لكن - عند النظر الى الماضي - لا يعدم الباعث ، هو اعادة للتوجه ليست - كما يمكن لاحدنا أن يرى الآن - متسقة كلية فحسب ، بل منطقية أيضاً ، ولربما محتومة . هذا ويمكن أن نجادل بأن هذه الظاهرة بالذات - والتي تشكل في المنحى الفرنكو - انجلو - امريكي عنصر التميز ذاك - هي ما نشده النقاد . لكن ما هو لافت بشأن هذا التطور لـ « المحدث » الالماني - وأن نضعه في زمن يقارب سنة ١٨٩٠ ليس بالخطأ الفادح - هو أنه - وبسبب من أن اللحظة كانت واعية ذاتها وظاهرة للعيان - جيد التوثيق ، وبالتالي مطواعة للبحث والاستقصاء ، مثل احداثيات السينات والعينات لشكل من أشكال التغير أكبر بكثير محتوى بداخله المعنى الأكبر للحركة الحداثية .

هذا ، ولعل الوقوف على بعض هذه المعاني التي تنطوي عليها طبيعة هذه الحادثة ممكن اذا رجعنا الى تعليقات ليونيل تريلينغ عن المحدث . يعنون تريلينغ مقالته لعام ١٩٦١ « حول العنصر المحدث في الأدب المحدث » . ويشي عنوانه بحادثة مضى عليها اكثر من قرن - محاضرة ماثيو آرنولد لعام ١٨٥٧ ، وهي « حول العنصر المحدث في الأدب » . كان آرنولد من بين أولئك الفيكتوريين الذين احتازوا على احساس ناشط بالحادثة والتغير ، وشعر ان هذا قد رتب مطالب على الذهن والفن جديدة . وقد كانت مضامين المصطلح « محدث » مركزية بالنسبة اليه ، لكنها مضامين مختلفة كلياً عما هو سائد اليوم . كانت مضامين كلاسيكية بشكل ملموس : كان العنصر المحدث دعة ، وثقة ، وتسامحاً ، كان النشاط الحر للذهن والمكتسب الأفكار جديدة في شروط الرخاء المادي ، وقد انطوى على الرغبة في الحكم بوساطة العقل والبحث عن قوانين الاشياء . واذا شعر آرنولد - ونحن نعلم انه فعل - بقدرة غياب العقل ، والفوضى ، والاكتئاب الشخصي العميق ، وباحساس قوي بالفوضى الاجتماعية ، فانه لم ير في هذه الامور الخصائص الأساسية للعنصر المحدث . ومع ذلك ، فكما يقول تريلينغ ، ان العنصر المحدث هو لعقلنا عكس ما يراه آرنولد أو يكاد - فهو العدمية ، « نهج مرير من العدائية للمدينة » ، « انقشاع الوهم بازاء الحضارة نفسها » (٢٤) . وفي موقع ما في السلسلة - وهنا يلاحظ تريلينغ أهمية نيتشة ، فرويد ، كونراد ، والسير جيمس فريزر وأنثروبولوجيته - يطرا تغير جذري نعرف معه التقاليد الفكرية للبلوى ، والجفوة ، والعدمية . ان فكرة المحدث مقيدة بالشعور بالفوضى ، والقنوط ، والانظام . وعليه ، يمكن لكلمات من قبيل « محدث » أن تبدل مضمونها فجأة ، كم من الحساسية ينحسر وينمو آخر دون تبدل في المصطلحات . تخيل ، اذن ، ان دورة من التطور مركزة في فسحة قصيرة من الزمان - بضعة أشهر ، سنة أو سنتين في الأغلب - ويشرع واحدنا بالاحساس بطبيعة Wendepunkt (نقطة انعطافنا) .

وكان ما يغمر كامل إحساس الثمانينيات بالحدث ايمان راسخ بالتقدم الاجتماعي ، استعداد للاعتقاد بأن تعرية المساوىء هي مقدمة لمحوها من الوجود ، وان انكار الماضي التقليدي هو افساح في المجال لنمو اخلاقي صحي ، ولتمثل مستحبة . العمل الجاد ، الرؤية الواضحة ، الشجاعة ، الصبو نحو هدف - هذه هي مفاتيح المستقبل ، وتنشئ أنماط جديدة للانسان ، وللمجتمع ، وللفن . في مقالة ايوجين وولف لعام ١٨٨٨ التي أفصح فيها وعرف لأول مرة مفهوم المحدث - وهو مفهوم يمكن للمرء أن يقع على تفاصيله معبر عنها بالنهج الانجلو - امريكي ، أيضا - يتكرر ناطقاً يشرح كيف يمكن التعبير عن ذلك المفهوم بلغة تشكيلية نحتية :

مثل امرأة ، امرأة حديثة ، مفعمة بالروح الحديثة ، وفي الوقت نفسه شخصية نموذجية امرأة عاملة ، مشبعة - رغما عن ذلك - بالجمال ، ومعبأة بالمثل ، عائدة من عملها المادي الى خدمة الصلاح والنبالة ، كما لو كانت عائدة الى البيت حيث ولدها الحبيب - اذ ليست هي عذراء شابة ، سخيفة وجاهلة لمصيرها ، انها خبيرة لكنها امرأة نقية ، سريعة الحركة كما روح العصر ، بأردية خفاقة وشعر مسبل ، تخطو للأمام تلك هي صورتنا الالهية الجديدة : المحدث (٢٥) .

لكن هذه الايقونة الناجعة ، ما كانت لتدوم طويلا . ولم تكد تمضي بضع سنوات حتى ارتبط المحدث بمجموعة جد مختلفة من الصور . لم يتمالك حليف سابق لوف هو م . ج . كونراد - وكان يكتب في العام ١٨٩٢ - ان يكبت الازدراء والمرارة اللذين شعر بهما بإزاء روح التبدل في المحدث وممثليه ، وفي حمأة استعارات مختلطة سفته قادة الادب الجدد :

ان الشعر الحقيقي الوحيد حاليا هو فن التدوق المخل بالاعصاب ، ذاك الذي يلقمنا أفضع الاحاسيس ، التي تدغدغنا بأساليب مجمعة من العيادات الأدبية في أرجاء

العالم ، تم اختبارها جميعا بفرض التنقية ، وبهذه الاشياء علينا ان نقود الحركة الثقافية في أوروبا ، نحن الفجرة بفعل نعمة نيتشة ، نحن السحرة في عالم اللهو والشهوانية المفرطة ، نحن صوفيو الفرجة الدولية ، نحن الرولاندات (جمع رولاند) المسعورون المنعم علينا بالعجز والحماقة ... وبالنسبة لسليم العقل في يومنا هذا فهو لا يلقي بالا البتة لما يفتسه المختصون المتطرفون في المحدث من بيض وقواق غريب (يبيض في وكر غيره - المترجم) في معابد ومواخير منعطف القرن ، وهم يهززون « إيتاهم isms - » الصغيرة وراءهم كالأذئاب : الرمزية ، الشيطانية ، المثالية الجديدة ، الهلاسية ... انتظر بضع سنوات لتتلاور الاشياء ، واذ ذاك لن تجد ديكة تصيح مؤذنة بأي من هذه الشعوذة فوق المحدثنة التي هي موضع ممارسة هذه المنعطفات الهزلية في الادب والفن (٣٦) .

على الرغم من جوانبها الهزلية ، فإن مقولة كونراد تتصدى ، على هذا النحو ، لمشهد كان يفقد ثورة التسعينيات ، وأكثر الفة بالنسبة اليها بكثير كما نعهده في ملاحظات ماكس نوردو : عبور الروح « المحدثنة » مع روح الانحطاط والجمالية .

وكيما نقف على نوعية التغير هذا من المفيد ، مرة ثانية ، ان نقرا لائحة الاسماء . عندما كتب جورج برانديس ، في مطالع الثمانينيات ، عن « العقول المحدثنة » - كما نعتها - عن رجالات الاختراق المحدث ، فعمّن - يا ترى - كان يتحدث ؟ عن إبسن وبجورنسن ، عن جاكوبسن ودارتسمان ، عن فلوبر ، رينان ، جون ستيوارت ميل . لكن بشكل خاص عن إبسن . وعندما فكر كتاب الثمانينيات الألمان بالادب «المحدث» فيم كانوا يفكرون ؟ إبسن ، بزولا وتولستوي ، دوديه ، برت هارت ، وويتمان . لكن خاصة ، أيضا ، إبسن . وعندما ، رغما عن ذلك ، بحث

جيل نضاد التسعينيات - وهم غالبا كما سابقهم - عن صفات « محدثة » ، فإلى مَنْ كانت التفاتتهم ؟ الى ستريندبرغ ونيتشه ، بوختر وكيركيفارد ، بورجيه وهامسن وميتزلينك . لكن ، خاصة ، ستريندبرغ . وهذا هو تغير حاد ، وليس هناك مكان يتجلى فيه بصورة درامية أكثر مما يتجلى في مقاليتين متتاليتين للناقد الفييني (من قبينا) هيرمان باهر - احدهما في ١٨٩٠ ، في أول سلسلة لدراساته وتدعى (في نقد المحدث) ، والاخرى في عام ١٨٩١ ، في السلسلة الثانية (٢٧) . ففي الأولى عرّف مهمة الأدب « المحدث » بأنها التوصل الى تركيبة من الطبيعية والرومانسية ، وشدد على مثال إبسن باعتباره المثال الأعلى . وفي غضون عام نراه يتحدث عن « سعار التطور المتسارع » الذي فاق التوقعات بشكل وصلت معه الأشياء نصف المتوقعة الحدوث في نهاية القرن . بعد ستة أشهر فقط . وهو يومئذ الى ستريندبرغ وشلة الاسكندنافيين المتحلقين حوله - أولا هانسن وآرني غاربورغ ، مثلا - باعتبارهم ممثلي الأدب الأكثر حداثة آنذ . وهنا ، في هذه الفسحة الزمنية الوجيزة ، يحتاز المرء على احساس بكل الانتقال ، ومع ذلك ، الاستمرارية الجوهرية للحوادث . هذا ومن الممكن تقفي موضحة إبسن وموضحة ستريندبرغ في ألمانيا - والحق في كل أوروبا - في مصدر رئيس واحد ، جورج برانديس : موضحة إبسن في تفنيد برانديس لمفهوم الاختراق المحدث ، وموضحة ستريندبرغ في ألمانيا - والحق في كل أوروبا - في المحاضرات الإلقاحية التي توفر عليها برانديس في كوبنهاغن في عام ١٨٨٨ ، والتي استشارت ليس ستريندبرغ فحسب بل كامل الأمة الألمانية (التي - حتى تاريخه - قد تجاهلته بوجه الاجمال) حتى اكتشاف نيتشه ، ونشرت أهميته في قلب أوروبا وفي انكلترا والولايات المتحدة .

ويمكن الوقوع على نقطة العبور عينها - والتي (بتعبير يعدم الدقة) تحين حينما يحصل شيء ما لحظوظ الواقعية والطبيعية ، وهما

بجد ذاتهما محدثان ، لكن ليستا بالحركتين الحدائيتين تماما - في مكان آخر . ففي عام ١٨٩١ ، عندما استعان الصحفي الباريسي جول هوريه ببول اليكسيس ، الروائي وتلميذ زولا ، ليكتب ما ينبغي أن يكون البرقية الأدبية الكلاسيكية - « الطبيعية ليست ميتة » ، نصت البرقية ، (« الرسالة قادمة » - فانه قد استقر الدباير من اوكارها : ومن طنينها تشتق الحركة الحدائية . وقد دافع اليكسيس - في الرسالة التي وصلت بالفعل - عن دعاوى الطبيعيين باعتبارها حركة المحدث : وهي لم تكن مدرسة بل اسلوباً أو طريقة في المعرفة ، ونزعتها التي تأخذ جانب العلمية ، والعقلانية والديمقراطية تضم الى مملكة الادب في القرن العشرين « التيار الواسع والعام الذي ينقل عصرنا صوب علم اكبر ، وحقيقة اكبر ، و - دون ريب - سعادة اكبر » . أما فيما يخص النزعات باتجاه الرمزية والانحطاط ، وعلم النفس في الفن فقد وجد هذه بالية و « مجرد هزلية » . ومع ذلك ، ففي تشقق سطح الطبيعية وروحها الكامنة الوضعية يشعر المرء بنمو الحركة الحدائية : وكما يشير هـ . ستبورت هفس ، « لقد استشعر دارسو السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ، بكافة ، تغيراً سيكولوجياً عميقاً ، بطريقة أو بأخرى » (٢٨) وهو رد فعل تجاه الوضعية باتجاه افتتان بالقوى اللا عقلانية أو اللا شعورية . لكن ، عند النظر الى حركتي الحدائية الالمانيتين ، الأولى (قبل عام ١٨٩٠) واللاحقة (بعد عام ١٨٩٠) يمكن أن يتبين المرء بوضوح في هذا السياق - وهذا شيء ربما تمويهه الحوادث الأكثر تشوشاً في أماكن أخرى - ان الواحدة تنبثق عن الأخرى . وأن يعمل واحداً ، والحالة هذه ، بأمل أن يستحوذ على «كافاة» ، على أن يستقطب الحدائية على محور إبسن - ستريندبرغ لهو نتيجة طبيعية ، ولا سيما أنه أثناء الأعوام القريبة من ١٨٩٠ تصادف حدوث القيادة الاسكندنافية في الدراما الاوربية بشكل مفيظ مع الجيشان في الحياة الثقافية الالمانية ، ووصلت الى «مكنة أخرى أيضاً - الى تلك الماهب المحدثنة المغامرة جداً ، على سبيل المثال ، كما عند شو وجويس . ويكاد يكون شيئاً رامزاً أنه ما إن غادر إبسن المانيا في عام ١٨٩١ ، بعد سنوات

الإقامة الطويلة هناك ، عائدا الى وطنه الاصلي النرويج ، حتى وصل
ستريندبرغ نفسه الى برلين ليهز ويستفز عالمها الثقافي بحركاته وحركات
رفاقه المريبة في حانة بلاك بور (الخنزير البري الاسود) . ومن الملائم ،
كذلك ، انه في الاعوام الاخيرة لقرن ما فتى يراكم تدريجيا كما من
النظريات والفرضيات الجمالية الرؤيوية ، والتاريخانية ، والنيثية وفي
الحق ، الدايونيسية ، التي كانت نسبتها تنامي مع النظر الى العصر
المحدث على انه جديد وسميز ، تاريخيا ، أقول من الملائم أن يستشعر
المرء ، في قلب الاقطار الأوروبية بالذات ، ليس مجرد تمدد بل الشعب
في الدافع نحو المحدث .

- ٦ -

من المحتمل أن يسأل القارئ الذي تابع تمرين إعادة النظر في
الأصول الحدائية الذي عرضنا له حتى الآن السؤال الواضح التالي :
ماذا يستتلي من مثل هذه الاقرارات ؟ لعل ما يستتلي ، بداءة ، هو أن
الريب التي تطال التسميات الحالية - وهي قوية من قبل - باعتبارها
دليلا على الحوادث ، قد لقيت المزيد من الدعم . ومن الجلي أن كثيرا من
التسميات القياسية - الطبيعية ، الانطباعية ، الرمزية ، التصويرية ،
المستقبلية ، التعبيرية ، أن لم نعد المزيد - فلا تلاقى وتعاطلت الأمر
الذي أعطى تركيباً مشكوكا فيه من حركات عديدة مختلفة جلدريا في
النوع والدرجة . والواضح أن الحركة الحدائية - سواء استعملت
كمصطلح ضمن السلسلة أو مصطلح يصف السلسلة - لا ايسر استثناء ،
وهي عرضة الخلط دلالي كبير . لكن ماهو واضح أيضا هو أن الخلط
الاصطلاحي يجب أن لا يكون تعلقة لتمويه بعض صعواتنا . وأنه لمن المفري
أن نفترض أن الحركة الحدائية الانجلو أمريكية والحدائتين الالمانيتين قد
كانتا شيئين جد مختلفين ، حدثتا في أوقات مختلفة ، وانفق أن اكتسبتا
تسميتين مشتركتين في الاصل . وعليه ، فاذا ما كنا نروم مشابهات
دالة فمن الممكن أن نسرح بصرنا في الامداء ونسعى الى مضاهاة الحركة
الحدائية الانجلو - أمريكية في مطالع القرن العشرين مع الحركة المعاصرة

في التقليد الألماني ، والتي ستكون الحركة التعبيرية . والحق أن الفكرة التي تقول إن القاسم المشترك بين الحركات الحدائية هو ، بالضبط ، التعبيرية ، قد طرحها ر. ب. بلاكمور (٢٩) . على أن غراهام هو قد أبرز بعض المخاطر الناجمة عن هذا التعميم والمقارنة :

لقد أشار السيد بلاكمور إلى مجمل الحركة الأوروبية ، التي تنتمي إليها الحركة الانكليزية بأنها التعبيرية . على أنني لست راضيا جدا عن هذا بقدر ما يتعلق الأمر بشأننا المحلي . فالتعبيرية في الفن لها مفهوماتها الألمانية ، والآداب الذي نحن نناقشه هو الأنجلو - أمريكي متأثر بعمق بفرنسا . والتعبيرية اسم لنوع من عقيدة نقدية ، عقيدة في الشخصية والتعبير اللغوي ، وهذا بالضبط ما ليس تعتنقه مدرستنا في القرن العشرين (٤٠) .

وإن هو والحالة هذه ، يتحدث عن الانشعاب الوحيد ، واضح ضمن الحركة الحدائية ، وهو ، بالطبع ، يشير إلى العقيدتين : الاشخصانية والكلاسيكية اللتين تسمان كثيرا من الفكر الأنجلو - الأمريكي الحدائي ، ولاسيما ذلك العرق فيه الذي يتركز في التصويرية ، والذي يفدو ، بكل المعاني ، النواة الصلبة للنزعة الأنجلو - أمريكية .

ان ما يجلوه لنا هذا هو أن هناك ، في داخل كل ترتيب زمني للحوادث ، صعوبات حادة (وهو عين ما يبين أنه يحدث في الآن ذاته في أقطار مختلفة) ، وأن كثيرا من الأفكار والبواضت الأساسية في الحركة الحدائية قد تم استقطارها على مدى فسحة زمنية ممتدة ، في تنويع من الظروف المتباينة . الا أن هناك تعقيدا آخر : ان الافتراض القائم فيما بين التعبيرية والتصويرية ليس القصة بأكملها ، أيضا . واذ نرى إلى الأمر بإيجاز من الطرف الأنجلو - أمريكي لبرهة ، فانه يمكننا أن نبين وجود روابط بين شتى التطورات الألمانية وشتى أطوار التجربة الأنجلو - أمريكية . لقد كان تأثير إبسن ونيثشه معروفا منذ أمد في انكلترا وأمريكا كليهما . لكن هناك أيضا دليلا متناميا على وجود روابط

بين د. هـ. لورانس والاطوار الأولى للتعبيرية ، من خلال زوجته فريدا ، وعلى عناصر تعبيرية مكينة لدى جون دوس باسوس ويوجين أونيل ، وهلم جرا . وعلى نحو مماثل ، فإن التطورات المستقبلية ، والتي مالت الى أن تشارك التعبيرية **قبولها** المستبشر للمدينة الحديثة والآلة الحديثة ، والاحساس بالحدوث العارض ، تنتقل ، على ما هو واضح ، الى التجريبية في اللغة الانكليزية. إن النهج الأنجلو - أمريكي ليس واحداً، كما يبدو واضحاً عند النظر الى الفوارق بين قصيدة للورانس وقصيدة لباوند في مجموعة مختارات تصويرية ، او ملاحظة الطريقة التي أمكن بها للشعراء من أمثال ويليام كارلوس ويليامز وهارت كرين، وبينما يحترمون «الأرض الياب» ، أن يعتقدوا أنها، بعدميتها وفنوطها، قد أعادت الشعر عشرين سنة الى الوراء(٤١). بوجيز العبارة ، لقد كانت الحركة الحدائية، في معظم البلدان . مركبا غير عادي من المستقبلي والعلمي ، الثوري والمحافظ ، الطبيعي والرمزي ، الرومانسي والكلاسي . لقد كانت احتفاء بعصر تكنولوجيا وادانة له ، قبولاً حماسياً للاعتقاد بأن أنظمة الثقافة القديمة قد ولت ، وقنوطاً عميقاً في وجه تلك الخشية ، خليطاً من الاعتقادات بأن الأشكال الجديدة كانت ظواهر هروبية من التاريخانية وضفوفات الزمن مع الاعتقادات بأنها كانت ، بالضبط ، التعبيرات الحية عن هذه الأشياء . وفي أغلب البلدان هذه كان عقد الجيشان هو تسعينيات القرن التاسع عشر . فالحركة الحدائية ، والحالة هذه ، لها بالفعل أطوارها المتميزة ومناحيها وتقاليدها المتميزة ، لكن هناك غنماً كبيراً في محاولة ربطها والمصالحة بينها . ومن بين شتى مظاهر إعادة التقويم والمواالة التي تأتي في أعقاب هذا الثمرين الناجع ، يمكننا أن نلاحظ واحدة من رتبة كبيرة على نحو خاص اذ كلما أوغلنا أفقياً وعمودياً في محاولاتنا للوصول الى جذور الحركة الحدائية ازداد احتمال سؤالنا اسئلة حول العلاقة القائمة بين الحركة الحدائية واثنتين من الحركات العقلية والفنية الاساسية في القرن التاسع عشر : الرومانسية ، والطبيعية الوضعية . وقد اغوى بعض النقاد على أن يروا في الحركة الحدائية انبعاساً للرومانسية ، على الرغم مما يتصور من أن ذلك يتم بصورة من

اللامقلانية المحضة أكثر تطرفاً وتكلفاً . وهكذا ، وبينما يأخذ فرانك كيرمود وآ. الفاريز النزعة بمجملها ، ويتعرفان العناصر « الكلاسيكية » ضمنها ، فإن كليهما يشير إلى أن الذاتية المكثفة للروح الرومانسية تبقى مركزية بالنسبة للفنون الحديثة . (٤٢) وما هو أكثر تفصيلاً وتعقيداً من ذلك فقد توفر عليه أدباء رومانسيون من أمثال جيوفري هارتمان ، هارولد بلوم ، روبرت لانغباوم ، مورس بيكهام ، وبتعديلات أكبر، هيليس ميلر ، والذين يرتؤون بطرق مختلفة استمرار الكلف الرومانسي الرئيس بالوعي ، وبعلاقات الذات - الموضوع ، وبالخبرة المركزة (٤٣) ، في الحركة الحدائية . لكن لا مناص لهذه المجادلات من أن تتعرف عنصر الانقطاع (الاستمرارية) المستتر في مكان ما من السلسلة . وكما يسوق هيليس ميلر تعبيره ، « لقد ظهر نوع جديد من الشعر في زماننا ، شعر يخرج من الرومانسية لكنه يتعداها » (٤٤) . وإن تفحصاً للفترة ما بين عام ١٨٨٠ ومنعطف القرن ، في كلا المنحيين الألماني والانجلو أمريكي ، لا بد أن يجلو تماماً حقيقة أننا معنيون بما هو أكثر من ردة إلى روح الرومانسية . إذ ، إن كان هناك شيء يسم هذه العقود ويعطيها طابعها الفكري والتاريخي فهو الافتتان بالوعي المتنشئ : الوعي الجمالي ، النفسي ، التاريخي . وتحت ضغط التاريخ ، والدفع المتولد عن الأزمنة الحديثة ، والتي يسير بركابها الآمال والرغائب الثورية ، والقوى الجديدة الكامنة ، النفسية والاجتماعية ، ينشأ الانهماك . إن السجلات الجديدة للوعي تفسر احساسنا بالتاريخ ، واحساسنا باستقرار الوعي ذاته ، ذاهبة بنا إلى مفهومات جديدة من الارتباط العقلي والعاطفي . يقول ستريندبرغ عن ناسه في « الأنسة جوليا » (١٨٨٨) : « لئن كانوا شخصيات حديثة تعيش في عصر انتقالي يفوق بأي معدل كان ، في استعجاله للهستيريا العصر الذي سبقه ، فأننى قد رسمتها في شكلها المنشطر والنوساني ... تأليف من الماضي والحاضر ... قصاصات من الكتب والجرائد ... » (٤٥) وهذا النوع من التعليقات لن نعدم أن نرى مثيله عند أي كاتب حدائي فيما بين ثمانينيات القرن التاسع عشر وثلاثينيات القرن العشرين ، وبخلطه مع التجزؤ ، والانقطاع ، والعصر الانتقالي المحدث ، فإنه هو ذاته محدث .

ومن المؤلفات الأكبر للتاريخ الثقافي أنه يمكننا تمييز نوع من النوسان في الأسلوب على مدى فترات زمنية ، مد وجزر بين نظرة عالمية عقلانية في الأغلب (الكلاسيكية الحديثة ، التنوير ، الواقعية) وفورات متناوبة من جهد لا عقلاني أو ذاتي (الباروك ، حركة العاصفة والاندفاع ، الرومانسية) . وتمخض عن هذا الاغراء بالنظر الى العصور على أنها تحديداً هذا أو ذاك : القلب أو العقل هو السائد ، العقل أو العاطفة هو المهيمن ، والنموذج الثقافي أما « ساذج » أو « عاطفي » ، إما أبولو أو دايونيسيوس يزعم الموالاتة . وقد يسعفنا في فهمنا للحركة الحدائثة اذا ما أدركنا ان هذه الحالات النفسانية يمكنها ان تتقاطع وتتمازج . وهي ، على ما يذهب الجدل ، ليست أقطاباً ثابتة تنوس فيما بينها الروح أو الحالة النفسية ، بل هي بالحرى عرضة لدينامية التغير ، تتحرك على مسالك متناحية . هب ، إذن ، أن الفترة التي ندعوها بالمحدثة لا تربنا مجرد اعادة تأهيل للاعقلاني بعد فترة من الواقعية المنظمة ، او بالنسبة لتلك المسألة عكس ذلك ، فترة من الكلاسيكية بعد مرحلة رومانسية ، بل مركباً من هذه الامكانات جميعها : التخلل ، المصالحة ، التدامج ، الانصهار - ولربما الانصهار المتفجر بشكل يدعو للهلع - فيما بين المنطق وانتفاء المنطق ، العقل والعاطفة ، الذاتي والموضوعي . دعنا نسترجع الى اذهاننا احدى العقائد المركزية في المحدث الانجلو - امريكي ، التعريف التصويري للصورة ، بكلمات إزرا باوند : « الصورة هي تلك التي تعرض مركباً فكرياً وعاطفياً في ومضة من الزمن . » (٤٦) إن باوند يتحدث هنا عن تراصف المتناقضات بfine حلها ، ويمكن لنا أن نسحب فكرة الانصهار تلك الى مناطق من الخبرة أخرى . او انظر الى بول كلي وهو يتحدث عن الرسم : « في السابق اعتدنا على تصوير الأشياء المرئية على الأرض ، أشياء اما أننا أحببنا النظر اليها او كان يمكن أن نحب رؤيتها . اما اليوم ... فيبدو أن الأشياء تتقلد معنى أوسع وأكثر تنوعاً ، وغالباً على تقيض ، كما تبدو ، من الخبرة العقلانية للأمس . هناك مسمى حثيث لتوكيد الطابع الجوهري للعارض او الاتفاقية » . ونحن نتعرف ، ثانية ، وفي الحال ، الخاصية المشتركة

بين كثير من الحوادث المتميزة ، والاكتشافات والنواتج المتميزة لهذا العصر المحدث: في الكلف بتموضع الذاتي، وبجعل المحادثات غير المسموعة للعقل مسموعة أو مدركة بالاحساس ، بوقف السريان ، بلا عقلانية العقلاني ، بتفريب وتجريد أنسنة المتوقع ، بجعل الغريب وغير العادي يجري مجرى العرف ، بتعريف السايكوباثولوجيا (علم النفس المرضي) للحياة اليومية ، بعقلنة العاطفي ، بلمنة الروحاني ، برؤية المكان كدالة للزمان ، الكتلة كشكل من أشكال الطاقة ، واللايقينية على أنها الشيء اليقيني الوحيد .

انه انصهار متفجر - على ما قد يفترض احدنا - دمر المقولات المنسقة للفكر ، ذلك الأنساق اللغوية ، خلخل النحو الصوري (الشكلي أو المنهجي) والعلائق التقليدية بين الكلمات والكلمات ، والأشياء ، متوجا سلطة الحذف (لكلمات في الجملة وعلامته ثلاث نقاط . . . - المترجم) والارداف والسرد (من غير استعمال حروف العطف - المترجم) ، والاتيان في ركابها - لنستعمل عبارة ألبوت - بمهمة صنع تراصفات جديدة ، كليات جديدة ، أو ، بلغة هوفمانستال ، ابتكار لا نهائية من العلاقات الجديدة من « الانسان والحيوان والحلم والشيء » .

واذا ، ختاماً ، نشد أحدنا الحادثة ذات القدرة المعروفة بالضبط ، النقطة الرامزة بشكل فائق ، فانه لا بد أن يلتفت الى التسعينيات ، والى اهتمام ستريندبرغ ، على سبيل المثال ، التام ، واليائس ، والمديد بعلم السيمياء ، ذلك الانصهار الفريد للمنطق والا منطق ، العلم والسحر ، أو الى كونيّة (كوزمولوجيا) بيتس الثورية ، بما فيها من بحث عن الوحدة بين الزمني والا زمني ، الراقص والرقصة . سيلتفت واحدنا الى الاكتشاف الدائم بأن اندفاعة الوعي المحدث قد أثارت قضايا كانت أكثر من مجرد تقريرية ، كانت جمالية بشكل حاسم ، مشكلات في صنع البنى واستخدام اللغة والدور الاجتماعي للفنان ذاته . سيقضي الواحد منا أن يتأمل الادراك غير المريح بأن روح الطبيعة - بما لها من مزاج علمي تفاؤلي مستتر ، واحساس بالانعتاق السياسي - لا بد أن تجد

طريقة لفهم الضغوطات الغريبة للقوى اللا شعورية ، والاجابة على التحولات (المسوخ في الشكل) النورانية ، وغير الوضعية التي بإمكان الفن أن ينتجها على نحو فريد . إن الأعمال العظيمة للحركة الحدائية تحيا وسط أدوات النسبية المحدثه ، والشك ، والامل بتغير علماني ، لكنها تتوازن على شدة الاحساس بالانتقال ، وغالبا ، كف يد القوى التي تدوم من الماضي وتلك التي تنمو من الحاضر الجديد . وهي تتمحور على صور ملتبسة : المدينة كامكانية جديدة وتجزؤ غير واقعي ، الآلة ، خدروف جديد للطاقة ، وأداة مدمرة ، اللحظة الرؤيوية ذاتها ، الانفجار الذي يظهر ويدمر - صور ، مثل كهوف مارابار لدى فورستر ، والتي هي ، بقدرتها الكامنة ، مركب من كافة الخبرات الممكنة ، المدركة عالميا ، أو من التعددية والفوضى الخاويتين في العالم . انها صورة الفن الذي يكف عن العمل ، الانتقال والفوضى ، الخلق واللا خلق ، والذي يعطي التركيز والحساسية المخصوصين للفن الحدائي - يعطيه ما يطلق عليه أحد المساهمين في هذا الكتاب خاصية « الوجه اليانوسي » (١) .

والعل من الصفات المميزة ، إذن ، أن يميل الكتاب الحدائيون الى كبح بعض ملامح الحساسية المحدثه - بعض تفاؤلها في التاريخ ، والعلم ، والتنشؤ ، والمنطق «التقدمي» - بينما شأؤوا أن يعتقوا غيرها . ان تسلسل الحركة الحدائية ، كما قلنا ، هو تسلسل متنوع جدا يمر عبر شتى محاولات التطوير بالدافع الواقعي : الانطباعية ، ما بعد الانطباعية ، التكميلية ، الدوامية ، المستقبلية ، التعبيرية ، الدادائية ، السورالية . على أن هذه الحركات ليست جميعا من النوع نفسه ، وبعضها لا يتعدى أن يكون تسمية لأصحاب متآلفين ، وقد مال الكتاب لأن ينضموا اليها ومن ثم يغادرونها . لكن الملمح الذي يربط ما بين الحركات في مركز الحساسية المتبدي لنا هو أنها تنحو لرؤية التاريخ أو الحياة البشرية ليس كسلسلة

(١) يانوس : اله روماني موكل بالابواب والبدائيات والنهايات وله وجهان امامي وخلفي (المترجم) .

متتابعة ، أو التاريخ ليس كمنطق متطور . فالفن والعاجل يدهمان الآن بشكل مائل . في الأغلب ، تميل الأعمال الحداثية لأن تكون منتظمة ، اذن . ليس على تتابع الزمن التاريخي ، أو تتابع الشخصية التطوري ، من التاريخ أو القصة ، كما في الواقعية والطبيعية . فهي تنحو لأن تعمل في الفضاء أو خلال طبقات من الوعي ، متوجهة صوب منطق الاستعارة والشكل . والرمز أو الصورة ذاتها - سواء كان رومانتيًا أو كلاسيًا ، سواء كان الرمز نصف الشاف مع ظاهرتيه الثانوية المصاحبة وراء القناع ، أو المركز الموضوعي الصلب للطاقة المستقطر من التعددية ، والذي يدمجها لا شخصانيًا أو لغويًا - يساعد في فرض ذلك التزامن الذي هو أحد عمد الأسلوب الحداثي . وبفعل هذه الوسائط يمكن أن يحدث التراص ، ذلك الاحساس بالاستقطار التوليدي الذي يمكنه - اذا قبسنا عبارة ايليوت في « يوليسيز » عن التزامن الراص والقدم التاريخي - « ان » يجعل العام الحديث متاحًا للفن . وعليه ، فهناك عنصر حافظ في الحركة الحداثية ، واحساس بصعوبة الإستيمولوجية رئيسية . ان مهمة الفن هي أن ستردد جوهريًا أو وجوديًا ، كون الاتفاق العارض ، العديم الشكل . ان الواقع ليس مادة معطاة ، كما وليس هو تتابعًا تاريخيًا وضعيًا . وعليه يفدو عمل التخيل العمل الحاسم للخيال ، وتميل الحركة الحداثية ، بالتالي ، لأن تعنى بتقاطع زمن رؤيوي ومحدث ، ورمز لزماني فائق السمو أو عقدة من طاقة لغوية محضة .

والآن ، اذا كان لهذه الافتراضات بخصوص الحركة الحداثية وطبيعتها اية مصداقية حقًا ، فانه يمكننا أن نجد كافة المظاهر الدالة ، تقريبًا ، في توارخ أبكر بكثير من تلك النقاط في عشرينات القرن العشرين والتي رأى فيها بعض النقاد اللدروية لمجمل ذلك . ان مغزى نزاع الابتكار والخلق عن السطح المعطى للواقعية ، ومقاطعة الزمن التاريخي بالزمن المتسق مع حركة وايقاع العقل الدائم ، ونشدين الصورة النورانية ، أو خلاف ذلك ، الإبقاء على تسلسل الخيالي مقابل القصة المتتابعة ، والاعتقاد بأن الإدراك جمعي ، والحياة متعددة ، والواقع وهمي ، هذه الفكرة الحاسمة تتشكل في مركب ابتدائي قبل الحرب الكونية الاولى

بزمان بعيد وهي موجودة هناك في القرن الماضي ، بينا تتقاطع الرمزية والطبيعية وتتمازجان . وإن أحد الأسباب التي جعلت فترة ما بعد الحرب حاسمة هو أنه يمكن أن نرى إلى الحرب ذاتها على أنها اللحظة الرؤيوية للانتقال إلى الجديد . لكن في هذه المسألة يخلق بنا أن ننظر إلى دلالة منعطف القرن ذاته ، وهو موضوع يتناوله فرانك كيرمود ببراعة في كتابه « الاحساس بالنهاية » ، وهو كتاب يجهد في استقطار طابع النظريات الحديثة في الخيالية وكذلك الملامح الرؤيوية والتأريخية للحساسية الحدائية (٤٧) . يرى كيرمود أن لمنعطف القرن تأثيراً ألقياً بشكل حاد (من العقيدة الألفية التي تؤمن بعودة المسيح وحكمه ألف سنة على الأرض - المترجم) . فهو يساعد في استقطار النزعة الألفية للناس في التفكير بالآزمة ، والتأمل في التاريخ باعتباره ثورة أو دورة ، والنظر في مسألة البدايات والنهايات ، وزوال ومجيء العالم - كما نظرت في هذه المسألة بالفعل الكثيرة من عقول fin-de-Siècle ، خاتمة القرن ، و aube-de-Siècle فاتحة القرن . وللحساسية نفسها ، بالطبع ، تاريخ ممتد ، يرقى إلى الموروث اليهودي ونوع الأهمية التي نوليها للزمان الديني . وما فعله الحركة الحدائية هو أن تشير وغى فكرة ، ليس الشكل فحسب ، بل كذلك الزمن الدال ، وهذا أحد الأسباب التي جعلت المحاولات الجسورة لتمييز لحظة الانتقالية (عام ١٩٠٠ عند هنري آدمز ، عام ١٩١٠ عند فرجينيا وولف ، عام ١٩١٥ عند د. هـ. لورانس) بحد ذاتها ملحقاً بالحساسية الحدائية . إن نتائج هذا الوغى الرؤيوي للتسلسل تساعد في تفسير الكثير من الحدائية . فهو يضئ الجهد الحدائي المتجاوز للتتابع التاريخي بمقاطعته مع لازمنية الوعي الفني : فالفنان - كما جاتسبي عند سكوت فيتز جيرالد - يقلب الساعة الجدارية على الراف بنقرها للخلف ويرى الجمال ، والشكل ، والحلم . وهو يضئ الرغبة لإعادة تقويم بنية وعمل العقل : « كيما نستحسن الطريقة الوثنية للفكر » ، ويخبرنا د. هـ. لورانس ، « علينا أن نلقي جانباً طريقتنا نحن في الماضي والمواصلة ، من البداية حتى النهاية » ، وندع العقل يتحرك في شكل أدوار أو حلقات ، أو ينتقل قفزاً هنا وهناك على تجمع من الصور .

ان فكرتنا عن الزمن كاستمرارية تسير في خط أبدي مستقيم قد عطلت بشكل تصفي وعينا «(٤٨)» وكذلك ، فهو يضيء توق الحركة الحدائية لرؤية الكون عارضاً (اتفاقياً) ، ألم به الفقر ، مجرداً ، الى ان يعاد تخيله ، وتفهم قوته (فحوالته) من خلال المستويات والاقتراانات المتاحة للعقل التخيلي .

هذا المركب الحاسم يستمر الى ما بعد الحرب ، وبالتأكيد حتى عام ١٩٣٠ . ولاحقاً لذلك يبدو أن بعض عناصر الحركة الحدائية قد أعيد توزيعها ، مع عودة التاريخ بشكل متنام في صالح المفكرين ، وعندما - مع ضياع الهدف والتماسك الاجتماعي وتسارع التغير التكنولوجي - كانت الحركة الحدائية مشهداً مرئياً مفتوحاً على التقرير البسيط ، وعندما ينحو الركود العالمي بشكل مطرد نحو إعادة الجبرية السياسية والاقتصادية الى الايديولوجيات الفكرية . وعلى هذا فتركيزنا في هذا المؤلف ينصب على فترة ما قبل عام ١٩٣٠ ، رغم أن الحدود هنا لا يمكن أن تكون واضحة ، حيث أن النظرة الأوسع للحركة الحدائية التي قدمناها لا بد أن توحى بسلسلة غير عادية من الاستمراريات وصولاً الى ألفن الراهن . وهناك سبب آخر لهذا التركيز . إذ لعل أحد الملامح الملحوظة لهذه الفترة بين ١٨٩٠ و ١٩٣٠ هو الكوكبة غير العادية من المواهب التي خلفها هناك . إن القلة من الفترات التاريخية تشتمل على هذا الثراء غير العادي في الكتاب الكبار - أوريبيين ، وأمريكان - الذين يوفر تعقيد التقصي الجمالي عندهم ، والاحساس التوليدي بالاسلوب لديهم ، وذكاؤهم المثابر والمهدد للذات ، يوفر كثير العمل الجدير بالنظر والمناقشة التفصيليين . وربما كانت الحركة الحدائية تجريداً اسلوبياً ، تجريداً عسير الصياغة بصورة استثنائية . لكنها تتلقف تحت تسميتها الفضفاضة انما الباعثة على النشاط عدداً جماً من الكتاب الذين يجلون الفن لنا بطريقة عظيمة الشأن . وهي لا تستحوذ كما قلنا على كتاب القرن العشرين المهمين بكافة ، لكنها تستحوذ على ما يكفي لجعل مجلد مكرس للتجريبية الحدائية استكشافاً لبعض أكثر الابتكارات الادبية أهمية وخطراً في قرننا الصعب .

الحواشي :

- ١ - هيرت ريد ، الفن راهنا (لندن ، ١٩٣٣ ، طبعة منقحة ١٩٦٠) .
- ٢ - سي . أس . لويس ، *De Descriptione Temporum* / محاضرة افتتاحية (كامبردج ١٩٥٥) طبعت ثانية في مؤلفه « لقد طالبوا بورقة بحث » (لندن ١٩٦٢) ، ص ٩ - ٢٥ .
- ٣ - رولان يارت ، الكتابة في درجة الصفر ، ترجمة آنيت لافيرز وكولن سميث (لندن ١٩٦٧) ص ٩ .
- ٤ - ج. س. فريزر ، الكاتب المحدث وعاءه (لندن ١٩٥٣) ريتشارد ايلمان وتشارلز فيدلسون (محرران) المآثور الحديث ، خلفيات الادب الحديث (نيويورك ولندن ١٩٦٥) .
- ٥ - ليونيل تريلينغ ، « عن المنصر المحدث في الادب المحدث » ، في « ما وراء الثقافة » : مقالات في الادب والتعلم (لندن ١٩٦٦) .
- ٦ - نورثروب فراي ، القرن الحديث (نيويورك ولندن ١٩٦٧) ص ٢٣ .
- ٧ - آ. أو . لافجوي ، « في تمييز الرومانسيات » (١٩٢٤) ، طبع ثانية في (الشعراء الرومانسيون الانجليز : مقالات محدثة في النقد) ل. م. هـ. أبرامز (محرر) - (نيويورك ١٩٦٠) .
- ٨ - انظر خاصة « معنى الواقعية المعاصرة » لجورج لوكاش ، ترجمة جون ونيك ماندر (لندن ١٩٦٢) .
- ٩ - ألفريد نورث وايتهيد ، العلم والعالم الحديث (لندن ١٩٢٧) ، مقتبسة في (من الروكوكو الى التكيفية في الفن والادب) (نيويورك ١٩٦٠) لوايلي سيفر .
- ١٠ - وايلي سيفر ، من الروكوكو الى التكيفية في الفن والادب ، (نيويورك ١٩٦٠) .
- ١١ - ستيفن سبندر ، صراع المحدث ، (لندن ١٩٦٣) .
- ١٢ - خوسيه اورتيغا إي غاسيه ، (تجريد الفن من أنسنته) ، في (تجريد الفن من أنسنته ، وكتابات أخرى في الفن والثقافة) (غاردين سيتي ، نيويورك ١٩٥٦) .

- ١٣ - فرانك كيرمود ، (الحداثات) في « مقالات محدثة » (لندن ١٩٧١) .
- ١٤ - هذا ناويل هاري ليفين لخاصية أولية للحركة الحداثية في (ماذا كانت الحركة الحداثية ؟) في (انكسارات) : مقالات في الأدب المقارن (نيويورك ولندن ١٩٦٦) .
- ١٥ - ت. اس . إليوت (يوليسيز ، النظام والاسطورة) (نيويورك ١٩٢٣ ! ص ٤٨٠-٨٣ طبع ثانية في : ريتشارد ايلمان وتشارلز فيدلسون (محرران) (المانور الحديث : خلفيات الادب الحديث) (نيويورك ولندن ١٩٦٥) .
- ١٦ - آيرفينغ هاو « مقدمة لفكرة المحدث » في : آيرفينغ هاو (محرر) (الحداثة الادبية) (غرينتش ، كونيكتيوت ، ١٩٦٧) ص ١٣ .
- ١٧ - ا. الفاريز (ما وراء كل هذا العبث) مقالات : ١٩٥٥ - ١٩٦٧ (لندن ١٩٦٨) .
- ١٨ - سيريل كونولي (الحركة الحديثة : مثله كتاب مفتاحي من انكلترا ، وفرنسا ، وأمريكا ١٨٨٠ - ١٩٥٠) لندن ١٩٦٥ ص ٤ .
- ١٩ - ادموند ويلسون (قلعة اكسل : دراسة في الادب التخيلي ل : ١٨٧٠ - ١٩٣٠ ، نيويورك ١٩٣١) سي ام باورا (تراث الرمزية) (لندن ١٩٤٣) .
- ٢٠ - غراهام هسو (الصورة والخبرة : دراسات في ثورة أدبية ، لندن ١٩٦٠) .
- ٢١ - ريتشارد ايلمان وتشارلز فيدلسون (محرران) ' المانور الحديث : خلفيات الادب الحديث (نيويورك ولندن ١٩٦٥) ص VII .
- ٢٢ - ا. الفاريز ، ما وراء كل هذا العبث : مقالات ، ١٩٥٥ - ١٩٦٧ (لندن ١٩٦٨) . فرانك كيرمود ، « الحداثات » ، في « مقالات محدثة » (لندن ١٩٧١) . ستييفن سيندر ، صراع المحدث (لندن ١٩٦٣) . غراهام هو ، الصورة والخبرة : دراسات في ثورة أدبية (لندن ١٩٦٠) .
- ٢٣ - فيرجينيا وولف ، « مستر بينيت ومسز براون » (١٩٢٤) طبعت ثانية في : « مجموعة مقالات ، مجلد رقم ١ ، لندن ١٩٦٦ » ، ص ٢٢١ .
- ٢٤ - ريتشارد ايلمان ، « الوجهان الاثنان لادوارد » ، في (مدخل) ل : ر. ايلمان ، الادوارديون والفيكتوريون الآخرون (نيويورك ١٩٦٠) ، طبع ثانية في مؤلفه « غريبو الاطوار الذهبيين ' تخمينات سيرة حياتية » ، (نيويورك ولندن ١٩٧٣) .
- ٢٥ - هاري ليفين ، « ماذا كانت الحركة الحداثية ؟ » في « انكسارات : مقالات في الادب المقارن » (نيويورك ولندن ١٩٦٦) .
- ٢٦ - نارولد روزنبرغ ، مانور الجديد ، (نيويورك ١٩٥٩ ، لندن ١٩٦٢) .
- ٢٧ - بشأن تعليقات مفيدة عن ما بعد الحركة الحداثية ، انظر إهاب حسن ، ادب الصمت : هنري ميلر وصامويل بيكيت (نيويورك ١٩٦٧) ، ومؤلفه « تقطيع

- أوصال أورفيوس : نحو أدب ما بعد حدائي « (نيويورك ١٩٧١) . انظر كذلك جورج شتاينر « اللغة والتأويل ومقالات أخرى » (نيويورك ١٩٦٦) .
- ٢٨ - برنارد برغونزي (محرر) ، يدع : مقالات في الفن والأفكار (لندن ١٩٦٨) .
إضافة الى مقال كيرمود ، انظر مقال ليسلي فيدلر في « التحولون الجدد » ، ومقال ليونارد ب. ماير في « خامسة النهضة ؟ » .
- ٢٩ - اهاف حسب ، ما بعد الحركة الحدائية (كتبت « ما بعد - ية باحرف كبيرة - المترجم) ، « التاريخ الأدبي الجديد » مجلد ٣ رقم ١ (خريف ١٩٧١) ، ص ٣٠٠ ، طبع ثانية في « الانتقادات المجاورة : سبعة تخمينات للتأويل » (أوبانا ولندن ١٩٧٥) . مقالات أخرى عن نفس الموضوع توجد في هذا العدد . وبشان مراجعة نقدية أوفى أنظر جيرالد غراف « أسطورة الاختراق ما بعد الحدائي » ، الفصلية الثالثة رقم ٢٦ (شتاء ١٩٧٣) ص ٣٨٣ - ١٧٠ . مقالات أخرى في نفس العدد الخاص هذا - وخاصة مقال فيليب ستيفيك - لها مساس بالموضوع .
- ٣٠ - جورج شتاينر ، « من غابات فيينا » ، نيويورك (٢٢ تموز ١٩٧٣) ، ص ٧٣ - ٧٧ .
- ٣١ - هولبروك جاكسون ، « تسعينيات القرن التاسع عشر » (لندن ١٩١٣) ، طبع ثانية في كتب بيليكان (١٩٣٩) . الافتباس من ص ١٩ في طبعة بيليكان .
- ٣٢ - ويلهيلم آريندت (محرر) ، *Moderne Dichtercharaktere* (ليبزغ ١٨٨٥) .
- ٣٣ - في *Literarische Volkshefte* مجلد ٣ (١٨٨٨) .
- ٣٤ - ليونيل تريلينغ ، « عن العنصر المحدث في الأدب المحدث » في « ما وراء الثقافة » مقالات في الأدب والتعلم (١٩٦٦) .
- ٣٥ - ايوجين وولف ، « Die Moderne » طبع ثانية في : ايريك روبريخت (محرر) *Literarische Manifeste des Naturalismus* ، ١٨٨٠ - ١٨٩٢ (شتوتغارت ١٩٦٢) ، ص ١٣٨ - ١٤١ .
- ٣٦ - م. ج. كونراد « *Moderne Bestrebungen* » ، طبع ثانية في ايريك روبريخت (محرر) *Literarische Manifeste des Naturalismus* ، ١٨٨٠ - ١٨٩٢ (شتوتغارت ١٩٦٢) ، ص ٢٥٤ - ٢٥٦ .
- ٣٧ - هيرمان باهر ، *Zur Kritik der Moderne* (زوريخ ١٨٩٠) ، السلسلة الثانية (دريسدن ١٨٩١) .
- ٣٨ - هـ. ستيوارت هلس ، الوعي والمجتمع : الوجهة الجديدة للفكر الاجتماعي الأدبي ، ١٨٩٠ - ١٩٣٠ (لندن ١٩٥٩) ص ٣٤ .

٣٩ - ر. ب. بلاكهور ، *Anni Mirabiles* ، ١٩٢١ - ١٩٢٥ : المثل في جنون
الإدباب (واشتطن د. سي. ١٩٥٦) .

٤٠ - فراهام هو ، الصورة والخبرة - مصدر سابق الذكر - ص ٨ .

٤١ - وعليه يعلق ويليام كارلوس ويليامز قائلا : « لقد شعرت في الحال أن « الأرض
اليباب » قد أعادتني عشرين سنة إلى الوراء ، وأنا موقن أنها فعلت . لقد أعادنا
إيليوت ، نقديا ، إلى غرفة الصف في اللحظة ذاتها التي شعرت فيها أننا كنا
على وشك الهروب باتجاه قرب أكبر من جوهر صيغة فن جديد هو ذاته متجذر
في المحلية التي لا بد أن يعطيها إثمارا . . » (ويليام كارلوس ويليامز ، سيرة
ذاتية (لندن ١٩٦٨) ، ص ١٧٤) .

٤٢ - فرانك كيرمود ، الصورة الرومانسية (لندن ١٩٥٧) و أ. الفاريز ، ما وراء
كل هذا الحبث : مقالات ١٩٥٥ - ١٩٦٧ (لندن ١٩٦٨) .

٤٣ - جيوفري هارتمان ، ما وراء الشكلانية : مقالات أدبية ١٩٥٨ - ١٩٧٠ (نيو هافن
١٩٧٠) ، هارولد بلوم ، بيتس ، (نيويورك ١٩٧٠) ، هارولد بلوم (محرر)
« الرومانسية والوعي : مقالات في النقد (نيويورك ١٩٧٠) ، روبرت لانغهام ،
شعر الخبرة (نيويورك ١٩٦٣) . وموريس بيكهام ، ما وراء الرؤية الماسوية :
البحث عن الهوية في القرن التاسع عشر (نيويورك ١٩٦٢) . كذلك انظر مقالات
ديفيد ثوربورن وجيوفري هارتمان (محرران) ، الرومانسية : آفاق ، أمثلة ،
استمرايات (أيثاكا ولندن ١٩٧٣) .

٤٤ - ج. هيليس ميلر ، شعراء الواقع (كامبردج ، ماساتشوستس ، ١٩٦٥) .

٤٥ - أوغست ستريندبيرغ ، « مقدمة » لـ « مس جوليا » (١٨٨٨) .

٤٦ - إزرا باوند ، « نظرة استعادية » (٨٩١٨) ، طبع ثانية في ت. سي. إيليوت
(محرر) مقالات أدبية عن إزرا باوند (لندن ١٩٥٤) ، ص ٤ .

٤٧ - فرانك كيرمود ، الاحساس بالنهاية (لندن ونيويورك ١٩٦٦) .

٤٨ - د. ه. لورانس ، الرؤيا ، (لندن ١٨٢٢) ، ص ٩٧ - ٩٨ .

المناخ الثقافي والفكري لحركة الحداثة

أفرزت مشكلة الأصول الاجتماعية والثقافية والفكرية للحركة الحداثية كما كبيرا من المناقشات. وهذا يعود في جزء منه الى أن الحركة الحداثية، من حيث هي نزعة جمالية على غاية من التعقيد ، لم تكلف كثيرا بالتعبير المباشر والواقعي عن القوى والشروط الاجتماعية والفكرية الكامنة فيها . وهي ، كما هو واضح ، فن عالم متسارع التحديث ، عالم يتسم بالتطور الصناعي السريع ، والتقانة ، والمدينة والعلمنة المتطورة ، والأشكال المتكثرة في الحياة الاجتماعية . ومن الواضح أيضا أنها فن عالم فارقه كثير من اليقينيات التقليدية وتلاشى منه ذلك الضرب من الثقة الفيكنتورية، ليس في التقدم الذي لا يني عن التواصل لبني البشر فحسب، بل في صلابة وجلاء الواقع بحد ذاته . وهي تحوي في ذاتها تلك النزعة ، والتي تجلت أكثر ما تجلت في نهاية القرن التاسع عشر ، لأن تصير المعرفة متكثرة وملتبسة ، وأن لا تؤخذ اليقينيات السطحية بعد الآن على محمل الثقة ، وأن تسبق الخبرة ، كما بدت لكثيرين أنها تفعل ، السيطرة المنظمة للعقل . في المقاليتين التاليتين يتفحص آلان بولوك التناقض البادي بين الأمن الثقافي والتجاري كما تجلى في حقبة نهاية القرن ، والجيشانات المتزامنة معه في الفكر والفن . كما يتفحص جيمس مكفارلين بعض التغيرات في طريقة الفكر والكامنة في الموسوعية المتوترة للكتابة الحداثية .

الصورة المزدوجة

آلان بولوك

- ١ -

كانت الحرب الكبرى التي مزّقت أوروبا بين عامي ١٩١٤ و ١٩١٨ جدّ هدامة في وقعها ، وجدّ بعيدة الأثر في نتائجها ، بحيث بات من الصعوبة بمكان استعادة ما سبقها - من الصعوبة أن نتفادى المبالغة بإزاء الاحساس بالصراع الذي تولد في سنوات ما قبل الحرب ، ومن الصعوبة ألا نراها تتنامى الى أزمة عامة تلف المجتمع الأوروبي الذي كان فيه الانهيار ، الحل عن طريق القوة ، أمرا محتوما ، والشعور بأنه أمر محتوم كان حاضرا كذلك . على أنه مهما تكن المؤشرات ، ومهما تكن عناصر الخلل ومشاعر التغيير فإن عناصر الاستقرار والسكينة جلية بقدر ما هي عناصر الانشقاق . وعند الالتفات ، والحالة هذه ، الى السنوات كما تبدت لناس تلك الفترة فأنني واجد نفسي مصوبا الانتباه الى صورتين متقابلتين . واحدة ، صورة مشهد لشارع لندني مأخوذة صيف العام ١٩٠٤ ، وهي تظهر العبور المزدحم أمام الرويال اكستشينج . وعلى امتداد الأرصفة تحت مصابيح الغاز يتراحم رجال أعمال بقبعات عالية وجلابيب سمكة بالمناكب مع موظفين وكتبة يعتمرون قبعات مدورة ، وغللام رث الملابس يتأبط إعلاناته ويبيع صحفه ، وامرأة أو امرأتان ترتديان تنورتين طويلتين وقبعتين ضخمتين وفي يديهما مظلتان . والشارع يزدحم أيضا بعربات جميلة وأخرى لصانعي الخمور والجعة ، وحافلات تجرها الجياد - المشهد اليومي الذي يمور بالحياة في أي يوم كان من أيام

- ٦٠ -

الاسبوع في أكبر وأغنى مدينة في العالم وقد رصدته الكاميرا فجأة بالابيض والاسود . أما الثانية فهي صورة « عذارى أفينيون » من رسم بيكاسو عام ١٩٠٧ ، وهي لوحة أخصبها التأثير الاسباني والافريقي وأطلق عليها بحق أول لوحة تنتمي الى القرن العشرين : خمس نساء عاريات رسمن في سلسلة من معينات ومثلثات هندسية بتجاهل تام للتشريح والمنظور ، نقطة استقطار مشهورة في التكميلية . وعندما نترجم الى كلمات المعنى والارباطات التي ننقلها هذه الصورة المزدوجة فاننا ننقل شيئاً ما من نطاق الخبرة المتمثلة في الفترة بين منعطف القرن وعام ١٩١٤ .

- ٢ -

ان مشهد الشارع اللندني هو نوع من الاختزال البصري للمدينة البورجوازية التي وصلت الى أوجها مع بداية القرن العشرين . في العقد الاول من القرن العشرين كانت العواصم الأوروبية ، لندن ، باريس ، برلين محور شبكة اتصالات صناعية وتجارية ومالية ، وهذه أقرب نقطة توصلنا تقط لنظام اقتصادي عالمي قائم على الفرضية الرأسمالية في المشروع الحر والربح الخاص . هذا ، وقد كان نصف القرن الذي انقضى قبيل الحرب العالمية الأولى أهم فترات النمو الاقتصادي في التاريخ ، دون استثناء زماننا هذا . ففي سنوات ١٨٧٠ - ١٩١٣ كان توسع الاقتصاد الدولي ، والمقيس بالزيادة في الناتج الصناعي لكل فرد ، أكثر تسارعاً من ذي قبل . وقد تقاسمت ألمانيا وفرنسا مركز الصدارة في السوق العالمية بنصيب ٦٠ بالمئة بالنسبة للمواد المصنعة ، وبين عام ١٩٠٠ و ١٩١٠ ضاعفت ألمانيا ، بالاجمال ، طاقتها في انتاج الفولاذ والحديد والفحم . وكان يتعاظم مع هذا التوسع الصناعي الكبير ثورة تكنولوجية تأتي عنها في العقد الاخير من القرن التاسع عشر والاول من القرن العشرين سلسلة من التطورات الرئيسة ، والتي تبقى أساس تكنولوجيا القرن العشرين - بالمقارنة مع مثيلتها في القرن التاسع عشر .

وهذه كانت : المحرك ذا الاحتراق الداخلي ، محرك الديزل والعنفة البخارية ؛ الكهرباء ، والزيوت والنفط كمصادر جديدة للطاقة ؛ السيارة والحافلة - ظهرت أولى الحافلات المزودة بمحرك في لندن في عام ١٩٠٥ - والجرار والطائرة ؛ الهاتف ، والآلة الكاتبة ومكنة التسجيل ، وهي أساس التنظيم المكاتبى الحديث ؛ انتاج الصناعة الكيماوية للمواد التركيبية - الأصبغة والألياف والبلاستيك الصناعى . وقد واكب التصنيع زيادة كبيرة في سكان المدن . ففي عام ١٩٠٠ كان هناك احدى عشرة حاضرة في العالم يربو سكانها على المليون . وبحدود ١٩١٠ كان عدد سكان لندن الكبرى ونيويورك يربو على الخمسة ملايين ، وباريس حوالي الثلاثة ملايين ، وبرلين ما ينوف عن المليونين .

هكذا كانت صورة المجتمع الأوربي والأمريكي في القرن العشرين : مجتمع متمدين ، مصنع ، ممكن ، حياته تسير وفق روتين المصنع أو المكتب . وكان فورد في الولايات المتحدة وويليام ليفر في بريطانيا اثنين فقط من رجال الأعمال الذين قبضوا ، قبل عام ١٩١٤ بزمان ، على سر العمل الناجح في مجتمع على هذه الشاكلة : الانتاج الجماعي لسوق جماعية . وكان العمل الاعلاني قد ولد مسبقا استجابة للفرص ذاتها ، ومعه صناعة الترفيه الجماعي ، والتي لا يزال تاريخها بانتظار أن يكتب عنه . وفي عام ١٨٩٦ بدأ الفريد هارمزورث باصدار صحيفة الديلي ميل ، وهي علامة بارزة في تاريخ الصحافة الجماهيرية . وقبل عام من اختراع الاخوين لومير للتصوير السينمائي وماركوني للاتصال البرقي اللاسلكي كان أول مسرح للصور المتحركة في العالم ، النيكيلوديون ، قد افتتح في بتسبورغ عام ١٩٠٥ . وهكذا ولدت وسائل الاعلام .

هيمنت أوروبا على العالم سياسيا واقتصاديا . ولم يتمتع خارج أوروبا بالاستقلال الحقيقي الا بلدان - أمريكا واليابان . أما بقية العالم فقد كانت إما مقسمة بين الامبراطوريات الاوربية المتنافسة أو تحت حكم الدول - الامبراطورية الصينية ، والفارسية ، والعثمانية ، والدول الأمريكية الجنوبية - وكانت من الضعف ، أو الفساد ، أو كليهما معا ،

بحيث باتت لا تقوى على الصمود في وجه الغزو الاقتصادي أو الضغط السياسي . وكان هذا العصر العصر الأكبر للإمبريالية ، لا يقوم على التفوق المادي فحسب ، بل ، كما اعتقدت الغالبية العظمى دون أدنى شك ، على التفوق الثقافي والعنصري لسلالات أوربا البيضاء . وفي عام ١٩٠٠ غطت الإمبراطورية البريطانية ربع سطح الأرض وكان تعدادها ٤٠٠ مليون نسمة . وكانت لندن العاصمة الإمبريالية بامتياز . كما ولم تكن الإمبريالية ببساطة نظاما لسياسات القوة والاستغلال الاقتصادي ، فقد كانت ، كذلك إيديولوجيا ، إيمانا ، أخذ بالباب المفكرين والكتاب ، ورجال الأعمال ، والجنود ، والبعثات التبشيرية والسياسيين معا .

وقد أحدث تحول أوروبا بفعل الصناعة والإمبراطورية أثناء القسم الأخير من القرن التاسع عشر تغيرات اجتماعية وسياسية بعيدة المدى . وعلى رأس هذه التغيرات كان بقاء النخبة الأوربية التقليدية على قيد الحياة ، هذه النخبة التي قامت على أسس النسب وملكية الأرض ، وذلك عن طريق توافرها مع الاندفاع الصاعد لمجموعات جديدة تمتع من الصناعة ، والأعمال المصرفية والمهن . وكانت الطبقات الكبرى للاستقرارية الأوربية ، من سكوثلاندة إلى هنغاريا ، ومن إسبانيا إلى روسيا ، لا تزال سليمة لم تمس . لكن العوامل العريقة قد توافر لها الآن صحبة غريبة ، مجتمع هجين القاسم المشترك الوحيد فيه هو الثروة ، متعجرف ومتباه بفلظة ذوقه ، عالم ريتز ، ومونت كارلو ، ودوفيل ، وبياريتز ، راعيه الملكي ابن الملكة فيكتوريا ، إدوارد السابع . وأسفل القمة بقيت أوروبا مجتمعا يحكمه التمييز الطبقي وعدم مساواة واضحة بين الأغنياء والفقراء . وقد وجد التباين بين الطبقات المنعمة والطبقات العاملة تعبيره ، ليس ببساطة في لباسهم ، ومآكلهم ومسكنهم وتعليمهم بل في مظهرهم البدني وفي عقليتهم . وكان الفقراء الذين احتشدوا في الأحياء الفقيرة الكثيفة السكانية من مرتبة إنسانية دنيا ، وكانوا يعاملون على هذا الأساس ، ويقومون باعتبارهم مجمعا كبيرا لفضل القيمة كان النظام الاجتماعي ، والاقتصادي أيضا ، يعتمد عليه . وبحدود عام ١٩٠٠

كان العمال قد تعلموا أن ينظموا أنفسهم ويحتجوا . وتتابع في الأربع عشرة سنة التالية الاضرابات ، وحصدت الاحزاب الاشتراكية بشكل ثابت مزيدا من الاعضاء ومزيدا من الاصوات . وبرزت المسائل الاجتماعية اكثر فاكثرت على جدول اعمال السياسيين . ومع ذلك فعلينا بوخي الحذر لئلا ندع معرفتنا لما سيأتي تصبغ الصورة على نحو مغال : فحتى عام ١٩١٤ لم تكن هناك ثورة خطيرة ضد النظام القائم ، باستثناء روسيا ، حيث أعقب الحرب الروسية اليابانية اندلاع مشوش للحوادث في عام ١٩٠٥ . وحتى روسيا ، اكثر الانظمة هشاشة في اوربا ، لم تال جهدا ، ما إن تعافت ، كي تستعيد قوتها بحدود عام ١٩١٤ . والحق انه مما يجادل به هو أنه لولا الحرب لم تقم ثورة عنيفة في اوربا القرن العشرين ، ولكان لينين قد بقي في منفاه الغامض والفاضح في سويسرا . ومما لا شك فيه انه لم يكن هناك تردد من قبل أية حكومة اوروبية لدخول الحرب خشية أن يرفض مواطنوها نداء الحرب أو يستخدموا سلاحهم ضد حكاهم ، وقد كانوا مصيبين .

وقبل عام ١٩١٤ بفترة غير قصيرة كانت اوربا منقسمة الى معسكرين معادين ، فرنسا وروسيا من جانب ، والقوى المركزية من جانب آخر ، وكان سباق التسلح قائما ، والبريطانيون منخرطين في سباق بحري مسلح مع الالمان . وقد اندل هذا ، عاجلا أم آجلا ، بالحرب . وهذا الترقب على أية حال لم يبعث الا على قدر ضئيل من الرعب الذي حدث في ثلاثينيات القرن العشرين - وهذا يعود في جزء منه الى أن التهديد باستخدام القوة وكذلك استخدامها كانا جزءا مقبولا من سياسة استخدام القوة التي مارستها البلدان بكافة ، لأن الأقلية ، حتى ضمن الجنود ، كان لديها أدنى فكرة عما قد تعنيه الحرب التكنولوجية الحديثة ، ليس بالنسبة للأفراد فحسب بل لمجتمعات بكاملها . ولم يعتقد الا نفر قليل بأن الحرب ستستمر الى ما بعد عيد الميلاد . ولم يظن احد ، بعد أن انتهت الحرب أخيرا ، بأن اوربا ١٩١٤ قد والت الى غير رجعة . ولم تكن الجماهير التي هتفت الاعلان الحرب في كل عاصمة اوروبية تفعل ذلك انطلاقا من حافز جماعي للموت بسبب الجهل .

وإذا كانت هذه الصورة لأوروبا ما قبل ١٩١٤ تبدو غير جذابة فهذا لأنه عندما يحشد المرء الملامح الأساسية في بضع فقرات فإنه يشوه ، بعمله هذا ، النسيج الثقافي . ولقد كتب الكثير يدافع الحنين إلى الماضي عن الحقبة الجميلة *la belle époque* والسلام الأولاد وادي ، وكثير منه مبالغ فيه عندما تسترجعه الذاكرة . لكن هناك حقيقة ما في هذا ، ولا سيما إذا كان المرء قد ولد في طبقته الصحيحة . إذ على الرغم من التهديد بالحرب والاضرابات ، وحملات المطالبة بحق التصويت للنساء ، والمخاوف من الصراع الاجتماعي فقد نعمت الطبقتان الوسطى والعليا في انكلترا وأوروبا الغربية بحرية وأمن يكاد يكون من المحال استرجاعهما اليوم . كما نعم بالمنافع المتأتية من هذه الحالة ، على ما في توزيعها اليوم من أجحاف عملا بأفكار المساواة الاجتماعية الحديثة ، عدد من الناس أكبر من ذي قبل . ومع انتفاء الضرائب الجائرة والتضخم ، وتوافر الطعام الرخيص الثمن ، واليد العاملة الرخيصة ، وسدد وإفر من الخدم في البيوت ، فقد عاشت الكثرة من عائلات الطبقة الوسطى العادية ذوات الدخول المتواضعة حياتها بشكل كامل ومريح . لا غرابة إذا ، إذا شعر كثيرون ممن تحدروا من هذه العائلات وبقوا على قيد الحياة بعد الحرب ، عند الرجوع بالذاكرة إلى الوراء ، بتوافر النعمة ، والحياة المريحة ، والأمن في العيش ، إذ ذلك بشكل عز نظيره للأبد . واللافت أن هذا الانخفاض للعوامل الأخرى : القبول المكشوف وغير المقيد للمساواة ، القوة والثروة ، التفوق الطبقي والعنصري . في الحق ، أن أحد الانطباعات الأقوى التي يشعر بها المراقب الخارجي الذي يعاين عالم العقد الأول من القرن العشرين هذا ، هو أنه عصر يبرز فيه انتفاء الخجل ، يتسم بالثقة بالنفس ، أقل ابتلاء بكثير بالقلق والمخاوف والأوهام ، والخجل والاثم ، مما قد نلمسه في بعض كتاباته ، إنما وجد تعبيراً ووعداً نابضين بالحياة في أوروبا منذئذ . ولربما هذا الشيء بالضبط هو ما يجعل ذلك العالم يبدو نائياً عنا اليوم .

لكن في مقابل هذا لابد من وضع تلك الصورة الثانية - « عذاري
افنيون » البيكاسو ، والانقطاع الكلي الذي تمثل : نأي عن التقليد المتبع
في تصوير الهيئة البشرية ، صدمة ثقافية عميقة ، صدمة تم تمثيلها ، في
اية حال ، وأصبحت تقليدا جديدا بحدود عام ١٩١٤ . ذلك أن العقد
الأول من القرن العشرين قد كان فترة فائقة الأصالة والحيوية بشكل
غير عادي في تاريخ الفن . وهذا يصدق بشكل خاص على باريس . فمن
ضمن المشتغلين هناك في هذا الوقت إلى جانب سيزان الذي لم يتوف
حتى ١٩٠٦ - كان ماتيس ، ماركيه ، روبولت ، أوتريلو ، ديرلان ،
فالينك ، براك ، اليجيه ، آرب ، بيكاسو وتوتشان . وإذا ما أضفنا
أسماء أولاء الذين زاروا باريس أثناء هذه السنوات فإننا نستحضر
نولد ، فرانز مارك ، برانكوسي ، آرثشيبنكو ، مارك شاغال ، بول كلي ؛
جوان غريس ، مودلياني ، سوتين ، بيه موندريان ، وتشيريكو ، مما
يوفر لنا قائمة اجتماعية توجي بشكل مطلق في هذه السنوات
بازدهار العبقرية والأساليب . غير أن باريس لم تكن المركز الوحيد .
ففي دريسدن ، بين عامي ١٩٠٥ و ١٩١٣ شكل الفنانون الألمان من جيل
ثمانينيات القرن التاسع عشر ذاته ، الجيل الذي انتمى اليه بيكاسو
وبراك ، مجموعة Die Brücke ، وهي مصدر من مصادر التعبيرية ،
والأكثر أهمية من هذه ، كانت مجموعة Blau Reiter التي تشكلت
في ميونيخ عام ١٩١١ ، ومن بين أعضائها بول كلي ، والروس ، كاندينسكي ،
جاولينسكي ، ونوم غابو . أما كلي ، والذي يرقى كالأوج شغله إلى
شباط ١٩١١ ، وكاندينسكي ، فقد صار كلاهما لاحقا عضوين في مجموعة
بلوهاوس في ديساو . وكان كاندينسكي أحد مؤسسي الفن التجريدي ،
ونشر كتابه بخصوص «الروحاني في الفن» في ميونيخ من قبل الشركة نفسها
R. Piper and Co. Verlag ، التي نشرت وثيقتين رئيسيتين أخريين
في تاريخ الفن الحديث : التجريد وتلبس الاحساس لويلهلم فورينغر
(١٩٠٨) و « الشكل قوطيا » (١٩١٢) . أما الروس في ميونيخ فقد
كانوا صلة واصل مع مجموعة أخرى في موسكو ما قبل الحرب ، وتشمل

فيما تشمل كازيمير مالفيتش ، مؤسس السوبريماتيزم ، والبنائيين ،
روشينكو ، ووتالين والآخرين يفسنر ونوم غابو . على أن هذه لا تكاد
تستكمل قائمة الفنانين المحدثين الكبار الذين أنشطوا قبل عام ١٩١٤ :
اذ يجدر اضافة جيمس اينسور ، اسلف البلجيكي للسوراليين ، أو سكار
كوكوشكا ، الذي عرضت مسرحيته الأولى ذات الممثل الواحد في برلين عام
١٩١٠ ، و أدوارد مانش ، التعبيري النمرويجي ، والمستقبليين الايطاليين
الذين ادخلت بياناتهم ومعارضهم بين ١٩٠٩ و ١٩١٤ الى الفن أشكال
وقوى عالم الآلة والتكنولوجيا .

لقد أثر هذا العالم بشكل خاص في المهندسين المعماريين والمصممين .
على أن هذين المجالين لم يشهدا الانجاز الثر الذي شهدته الرسم ، لكن
ليس هناك من شك في أن أسس الحركة الحديثة في كلا التصميم والهندسة
المعمارية قد أرسيت قبل ١٩١٤ . واذ كان لنا أن نختار بعض الاسماء
فاننا نذكر : في فرنسا بيريه وتوتني غارنييه مع تصاميمه التي تعود الى
أعوام ١٩٠١ - ١٩٠٤ ، والخاصة بمدينة صناعية خطية ، وروبرت مايلارت ،
المهندس السويسري الذي فتح آفاق استخدام البيتون المسلح في تصميمه
لجسر تفاناسا عام ١٩٠٥ ، والنمساوي أدولف لوس الذي شجب الزخرف
ومعه جريمة ، والذي أحرى ببعض أبنيته كشتاينر هاوس عام ١٩١٠
في فينا أن يرقى تاريخها الى ثلاثينيات القرن العشرين ، وبيتريهينز ،
المهندس المعمار الألماني الذي صار مستشارا للشركة الألمانية العامة
للكهرباء عام ١٩٠٧ ، وتلميذه الأكثر شهرة ، والترغروبيوس المولود
عام ١٨٨٣ ، وميس فان در روه المولود عام ١٨٨٦ . (لاحظ مرة ثانية
جيل ثمانينيات القرن التاسع عشر) . هذا وقد تأسست مجموعة
باوهاوس التي أصاب غروبيوس شهرة عن طريقها في عشرينيات القرن
العشرين ، لكن أسس عملها أرسيت قبل الحرب على يد الألماني فيركبوند
(١٩٠٧) وهيرمان هوئيسيوس ، مشرف المدارس البروسية للفنون
والحرف ، والذي اخترق الحواجز القائمة بين الفنان والصناعة كيما
يؤسس امكانية التصميم الجيد للانتاج الآلي الجماهيري .

ما إن يشرع أحدنا في التفكير على هذه الشاكلة ، ويتفحص الرسم أو الحركة الجديدة في الهندسة المعمارية والتصميم حتى تبدو سنوات مطالع القرن العشرين غير نائية كما هي الحال عندما يتفحص أحدنا سياساتها واقتصادياتها ، وحياتها اليومية الدنيوية : عصر يبدو أنه أعسر على الفهم من منتصف العصر الفيكتوري إذا به يقترب منا ويصبح جزءاً أساسياً من قرننا ، وإذا الحرب الكبرى لم تعد تبدو خط التقسيم الكبير بين القرن التاسع عشر والتاريخ المعاصر ، بل كحادثة واقعة ضمن تاريخنا . لكن أصدق هذا على الفنون البصرية ؟ وماذا بشأن الموسيقى ؟ في إحدى محادثاته مع روبرت كرافت علق سترافينسكي قائلاً إن أخصب سنوات الموسيقى في هذا القرن كانت تلك التي سبقت حرب ١٩١٤ مباشرة ، سنوات الاستكشاف الجذري التي انحدرت الى فترة من الشكالية في العشرينيات والثلاثينيات . ويسند هذا القول شغله أو مساره الاحترافي : أن تواريخ ثلاثة من أفضل أعماله هي « طائر النار - ١٩١٠ » ، بيتروشكا ، ١٩١٢ ، طقس الربيع - ١٩١٣ . وقد يضع أحدنا رأي سترافينسكي موضع المسألة ، لكن ليس هناك من شك في أن لغة موسيقى القرن العشرين قد ابتكرت في هذه السنوات - على يد سترافينسكي ذاته ، وديبوسي ورافيل في باريس ، وعلى يد شوينبيرغ وتلميذه ، فيبرن وألبان بيرج في فيينا ، وعلى يد إيليا بارتوك ، الذي عين استاذاً في كونسرفتوار بودابست في عام ١٩٠٧ .

أما في الأدب فالمسألة معقدة وتلقى مناقشة مستفيضة في هذا الكتاب . لكنني أقترح أن تبدأ الحركة المحدث في الأدب في عهد أبكر نوعاً ، وأن هناك مجموعتين عمريتين جديرتان بالملاحظة . أما الأولى فهي مجموعة من الكتاب والاضح أنها ، كما سيزان ، مولودة في القرن التاسع عشر ، إلا أنها أنتجت أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين أعمالاً تنتمي في جلها الى الأدب المحدث . وفي المركز من هذا يقف ستريندبرغ وتشيكوف . أما ستريندبرغ فقد كانت وفاته عام ١٩١٢ ، وبعض أشهر أعمال المسرحية - « الى دمشق » ، « جرائم وجرائم » ،

« الفصح » ، « رقصة الموت » ، « سوناتة الشبح » - تنتمي الى السنوات ما بين ١٨٩٩ و ١٩٠٧ . وتشيكوف كانت وفاته في عام ١٩٠٤ ، لكن مسرحياته كتبت جميعا في السنوات الثمانية الاخيرة من حياته : « النورس » (١٨٩٦) ، « الخال فانيا » (١٨٩٧) ، « الشقيقات الثلاث » (١٩٠١) ، « بستان الكرز » (١٩٠٤) . كذلك يجدر ادراج هنري جيمس ، في فترته الاخيرة التي بدأت مع « اسلاب بوينتون » و « ما علمته ميري » في عام ١٨٩٧ واستمرت الى « الوعاء (الطاس) الذهبي » في عام ١٩٠٤ ، في هذه المجموعة ، وكذلك كونراد الذي يعد كتابه « تحت انظار غريبة » (١٩١١) عرضاً اولياً مذهلاً لسياسات القرن العشرين الثورية . أما المجموعة الثانية فهي من جيلٍ احدث سنا قدر لهم أن يصيروا شخصيات ادبية كبيرة في العشرينات ، لكنهم كانوا جميعا يمارسون شغلهم قبل الحرب . ففي فرنسا اشتملت هذه المجموعة على جيد وبروست - مسودة اولى لعمل بروست الهام بمجمله كتبت بين عامي ١٩٠٥ وعام ١٩١١ ، والجزء الاول ، جانب سوان ، نشر في عام ١٩١٣ . وآلان فورنييه ، الذي نشرت روايته القصيرة (الأرض الضائعة) ايضا عام ١٩١٣ ، والشعراء بول كلوديل ، وبول فاليري ، وغيوم أبولينير . وفي ألمانيا اشتملت على توماس مان - اذ نشرت Buddenbrooks في عام ١٩٠٠ ، Tonio Kröger في عام ١٩٠٣ ، و Der Tod in venedig (الموت في فيينا) في عام ١٩١٣ - وكافكا وهيرمان هيسه وستيفان جورج وريلكه . أما في الادب الانكليزي والأمريكي فقد كان هناك بيتس (مسؤوليات - ١٩١٤) ، د. هـ. لورانس (أبناء وعشاق - ١٩١٣) ، قوس قزح - ١٩١٥) ، وإزرا باوند وجيمس جويس - « أهالي دبلن » نشرت في عام ١٩١٤ ، « صورة الفنان في شبابه » ، ونشرت متسلسلة ، وشغل السنوات السبع في « يوليسيز » الذي بدأ في العام ذاته - وذينك الوسيطيين بين عالم الادب وعالم الفن : ويندهام لويس الذي كان يحرق « Blast » في عام ١٩١٤ ، وجيرترود شتاين ، التي اقامت في باريس عام ١٩٠٣ . هذه الأسماء تكفي كي يتأسس ما مفاده انه ، كما في الفن والعمارة ، فان الحركات الحديثة في الادب في القرن العشرين قد ولدت ليس بعد بل قبل

١٩١٤ . ويمكن قول ذات الشيء عن المسرح الحديث - كوميسار جيفسكي ، ستانسلافسكي في مسرح موسكو للفن ، ماكس راينهاردت في برلين ، جوردون كريج وآيبا في أوروبا الغربية - وعن الباليه الحديثة التي ابتكرتها قبل الحرب ايزادورا دانكن ، فوكين ، بافلوفا ، نيجنسكي ودياغيليف .

هكذا كانت الفنون وقتذاك . لكن فلنسأل الآن ما إذا كان الذي يحدث في العلم قبل عام ١٩١٤ يشابه ذلك النشاط . اذا نحنا علم البيولوجيا وتأسيس علم الوراثة جانباً في عام ١٩٠٠ فان أكثر ما يلفت نظرنا هو علم الفيزياء . ان الثورة في علم الفيزياء هي احد أهم الانجازات الفكرية لهذا القرن ، وهي ، في قسمها الأعظم ، مستنبطة من الاكتشافات التي تحققت والفرضيات التي صيغت قبل الحرب . واذا كان هناك من سنة تؤرخ بها بداية الثورة فلا بد على الأرجح أن تكون سنة ١٨٩٥ ، سنة اكتشاف رونتجن لأشعة اكس ، تلاها اكتشاف بيكريل للخصائص المشعة لليورانيوم ، والسيد والسيدة كوري للراديوم . وفي اموام ١٨٩٧ - ١٨٩٩ اكتشف ج. ج. طومسون ، وكان يشتغل في كافينديش - جامعة كامبريدج - وجود مركبات منفصلة أطلق عليها الالكترونات ، في بنية ما اعتبر حتى تاريخه الذرة غير القابلة للانقسام . وفي عام ١٩٠٢ ظهرت ورقة رذرفورد وسودي التاريخية التي تبحث في سبب وطبيعة النشاط الاشعاعي . وقد تابع سودي تجاربه ليكتشف (ويسمي) النظائر في عام ١٩١٢ ، بينما تابع رذرفورد ليحقق ما سماه ادينغتون « أعظم تغير طال فكرتنا عن المادة منذ ديموقريطوس » ، اعني النموذج الثوري الذي قدمه عن الذرة باعتبارها نواة صغيرة موجبة الشحنة تشتمل على معظم كتلة الذرة وتتحرك حولها الالكترونات في مدار ، كما الكواكب حول الشمس . وكان ان اوقعت هذه الاكتشافات النظرية الفيزيائية الكلاسيكية في حالة من الفوضى . وتمثلت الخطوة الاولى لاعادة الصياغة في نظرية الكم في الطاقة لماكس بلانك ، والتي قدمت في ورقة الى الجمعية الفيزيائية الالمانية إبان اسبوع عيد الميلاد في عام ١٩٠٠ ، وتوفر على مراجعتها نيلز بوهر في عام ١٩١٣ ، وكان يشتغل

مع رذرفورد . وبين هاتين النسختين لنظرية الكم ، نشر أينشتاين نظريته الخاصة في النسبية في عام ١٩٠٥ ، وقت أن كان لا يزال مدققا في براءات الاختراع في برن ، واستهل شغل سنوات عشر تتوج في عام ١٩١٥ بكتابه « المبادئ العامة للنظرية النسبية » بنموذجها في « المتصل اللاقليدي الزمكاني ذي الأبعاد الأربعة » . وهكذا ، طاول الشك ، في السنوات العشرين ، بين عام ١٨٩٥ و ١٩١٥ ، صورة العالم الفيزيائي بكاملها ، والتي لم تكن تبدو أنها الأبعد تأثيرا فحسب بل الانجاز الأكثر وثوقا في الفكر العلمي ، وجرت أولى المحاولات الجسورة لاستبدالها بنموذج جديد .

وأخيراً لا بد من التنويه بأن الموقف الاستكشافي الراديكالي ذاته الذي وجد بين ظهرائي الرسامين والفيزيائيين في مطلع القرن قد استخدم أيضا مع دراسة الانسان والمجتمع . وبالطبع فالاسم الأشهر في هذا الصدد هو فرويد . ولد فرويد في عام ١٨٥٦ وبدأ عمله كطبيب أعصاب ولم يستحوذ علم النفس على اهتمامه إلا في العقد الأخير من القرن التاسع عشر . (تؤخذ سنة ١٨٩٥ ، تاريخ المجلد المشترك بين فرويد وبروير « دراسات في الهستيريا » ، على أنها تشكل البداية للتحليل النفسي) . وفي عام ١٨٩٨ نشر أول ورقة له عن الجنسية الطفلية ، وفي عام ١٨٩٩ (وتاريخه ١٩٠٠) كتابه « تفسير الأحلام » . وقد تلا ذلك في عام ١٩٠٤ « علم النفس المرضي للحياة اليومية » ، وفي عام ١٩٠٥ « ثلاث مقالات في نظرية الجنسية » ، وفي عام ١٩١٣ « الطوطم والتابو » . ولعل أحدا لم يضاهه في التأثير الكبير الذي مارسه على الأفكار ، والأدب ، والفن في القرن العشرين . ولم يقتصر الأمر على أن عمله الأكثر ابتكارا قد جرى عام ١٩١٤ لكن الجدل الذي اتاره بأفكاره كان قائما من قبل وبحدة . وقد عقد أول مؤتمر للتحليل النفسي في عام ١٩٠٨ ، وعقب ذلك بثلاث سنوات كان الخلاف مع أدلر ، وفي عام ١٩١٣ الخلاف الأخطر بكثير مع يونغ .

في الوقت الذي كان فيه فرويد يتحدى الآراء المسلم بها في علم النفس كان ماكس فيبر وايميل دوركهائم يضعان أسس علم الاجتماع الحديث . ولد دوركهائم في عام ١٨٥٨ وتوفي في عام ١٩١٧ . وان تواريخ أهم ثلاثة كتب وضعها هي ١٨٩٥ ، ١٨٩٧ ، ١٩١٢ . أما ماكس فيبر ، الذي ولد عام ١٨٦٤ ، وتوفي عام ١٩٢٠ ، فقد ظهر القسم الأعظم من أعماله ، وكثير منها لم يكتمل ، بين عامي ١٩٠٣ و ١٩١٤ . وعلى الرغم من عدم بلوغهم قمة فيبر ودوركايم الفكرية فإنه يمكن أن يضيف المرء في الآن ذاته غيرهم من المؤسسين المعاصرين للعلوم الاجتماعية : في الولايات المتحدة ثورستايين فيبلين (١٨٥٧ - ١٩١٩) الذي كتب « نظرية الطبقة العاطلة عن العمل (١٨٩٩) » وابتدع العبارة « الاستهلاك المبذر » . وفي لندن ج . أ . هوبسون الذي استعار لينين من مؤلفه « الامبريالية (١٩٠٢) » كثيرا من نظريته في الامبريالية المالية ، وغراهام والاس ، الذي نشر « الطبيعة البشرية في علم السياسة » في عام ١٩٠٨ ، وفي إيطاليا ، باريتو وموسكا ، مبتدعي نظرية النخبة ، وفي فرنسا ، غوستاف لوبون ، الذي نشر كتابه « سيكولوجيا الجماهير » في عام ١٨٩٥ ، وسوريل الذي ظهر كتابه الشهير « تأملات في العنف » وفيه تصوره الرائع لوظيفة الاسطورة في المجتمع الحديث في عام ١٩٠٨ .

وإني إذ أضع هذا الفهرس بالاسماء والتواريخ أدرك جيدا انني تجاهلت خطوط الفصل بين مختلف العلوم وجازفت بالتبسيط المفرط ، بل بعدم الدقة . ومن المؤكد أن المجازفة تستأهل الركوب ، لأنه في الحين الذي يدرك كل متخصص ما انجز في حقله قبل عام ١٩١٤ فإنه ليس مدركا على الدوام لأهمية ما كان يحدث على نطاق النشاط الفكري والثقافي الباقي .

— ٤ —

ما محصلة هذا الفهرس من الاسماء والتواريخ ؟ دعني أوضح أولا بعض الأشياء التي لست أقولها . أولا ، ان نشاطات الناس الذين أنيت

على ذكرهم ، رجالاً أم إناثاً ، تمثل أقلية فقط ، حتى ضمن تلك الأقلية التي سبق لها أن اهتمت قط بالفنون والأفكار . وإن الذائقة الأدبية ، والموسيقية ، والفنية المهيمنة - إن لم نتعرض بالذكر للنظرة الأدبية ، لمطالع القرن العشرين قد تأسست على نماذج القرن التاسع عشر ، وليس القرن العشرين . وهذا تأخر زمني ثقافي يسم كل عصر فيه ابتداع . ثانياً ، هناك أسلاف لمعظمهم . ومن الواضح أن التاريخ ١٩٠٠ هو رسم مصطنع للحدود . وإذا كنا نروم الانصاف الكامل لهذا الموضوع فمن الضروري الرجوع الى ثمانينات القرن التاسع عشر . (روجر شاتوك ، على سبيل المثال ، الذي يشكل كتابه «سنوات المأدبة» دراسة للأئمة *avant garde* في فرنسا ، يتخذ تواريخ ١٨٨٥ - ١٩١٨) . وهذا يصدق بشكل خاص على الأدب ، حيث نلفى جذور الحركة الحديثة لدى بودلير ، فلوير ، دوستويفسكي ، كما هي حقاً لدى نيتشه ، أبسن ، وموضوع اكتشاف القرن العشرين ذاته ، كيركيغارد الذي توفي في عام ١٨٥٥ . كما ولست أرغب ، ثالثاً ، أن أوحى بأن الابتداع قد آل الى انتهاء مع قدوم الحرب . فكثير من الأسماء التي ذكرت لم تتوقف عن إنتاج أفضل أعمالها حتى العشرينيات والثلاثينيات في هذا القرن (العشرين) وكان الحافز الذي أطلق في الفترة قبيل الحرب العالمية الأولى ، لا يزال فاعلاً حتى الحرب العالمية الثانية .

ومع ذلك ، فبعد قول كل هذا ، يبقى مؤكداً أن شغل الأفراد والجماعات الذين تعرضت لهم لا يجعل فترة ما قبل الحرب هذه فترة ابتداع وأصاله غير عاديي فحسب لكنه يحدث تغييراً في الحساسية وتبديلاً في الشعور يضاهي الوقع الذي أحدثته الحركة الرومانسية ، أو ثورة القرن السابع عشر العلمية ، أو حركة النهضة . ومن المؤكد أن أولاء الذين كانوا على صلة بهذه الحركات كانوا مقتنعين بأنهم إنما كانوا يعيشون بداية عصر جديد . وقد آمنوا ، وبحق ، بأنهم كانوا يطورون طرقاً جديدة في النظر الى الكون الفيزيائي ، من الناحيتين الفنية والعلمية معاً ، وطرقاً جديدة في فهم الإنسان والمجتمع ، وصيفاً جديدة للتعبير

عما رؤوا وشعروا ، وهذا كان مختلفاً عن أي شيء حدث قبلاً . كما ولا يبدو ، عند النظر راجعاً من النصف الأخير للقرن ، أنهم كانوا على خطأ . فالزمن يمتحن الابتداع بقسوة . كم من « الموجات الجديدة » . للمئة ، أو المئة وخمسين سنة ، الماضية لا يزال يذكر اليوم ؟ لكن فترة العقد الأول من القرن العشرين تصمد جيداً أمام الامتحان . فأعماله تحتفظ بشيء من تلك المقدرة الأصلية على الصدم ، والإدهاش والآثارة . وإنه لا بد لأي من يروم فهم أصول فن أو فكر أو علم القرن العشرين في أي من الحقول المذكورة هنا من أن يعود إلى هذه السنوات . وفي كثير الحالات ليست الأصول تتمثل في السير الوئيد المتواضع للأمام بل بقفزة جسورة - لا يقلص من أصالتها تبني الأجيال اللاحقة وتطويرها الامكانات المتاحة بشكل أكبر .

إن أية محاولة للتعبير عن تغير الوعي والشعور في صيغة واحدة من المفردات تبدو غير كافية . ستكون ملأى بالتيارات المتقاطعة ، والامزجة المتغيرة والتناقضات كما أي تغيرات ثقافية عظيمة أخرى ، تلك الحركات المعقدة التي نطلق عليها ، للملأمة الغرض ، النهضة ، أو حركة التنوير ، أو الحركة الرومانسية . وهذا ينطبق بشكل خاص على هذه الحالة ، إذ من السهل أن يتبين المرء خطأ موازياً بين ، لنقل ، العلماء الذين حطموا الرأي المسلم به حيال الكون المادي والرسامين الذين حطموا الرأي المسلم به والذي يرى في الفن تصويراً لعالم خارجي . على أنه في كلتا الحالتين لم يتبع عملية الهدم عملية خلق لبديل مقبول . ومن المؤكد أن من الممكن أن نتبين مزاجاً عاماً ومشتركاً في حالة الفعل ، مزاجاً راديكالياً ، وابتداعياً ، وتجريبياً - إلا أنه إذا توأصل على هذا النحو فإنه لم يستقر على أية يقينيات كبيرة أو أنه بقي قائماً بانجاز مجموعة واحدة من الصيغ الجديدة أو بلغة عامة ومشتركة في التعبير . لقد قوضت النماذج القديمة: هذه المرة لم يتم استبدالها .

على أن من المؤكد أن تفويض النماذج القديمة في الكثير من المجالات المختلفة في الفترة الزمنية نفسها تقريباً لا يمكن أن يكون عرضياً، إذ له أسبابه المشتركة . فلاحظ إلى الصورة المزدوجة التي بدأت بها . كانت الأولى صورة لمجتمع العقد الأول من القرن العشرين ، مجتمع يتغير بشكل متسارع تحت وقع الاختراع التكنولوجي ، والنمو الاقتصادي والتوتر السياسي . أما الصورة الثانية فقد كانت مثلاً على خيال الفنان العامل على خلق صيغة ثورية وجديدة للتعبير . لكن ، إذا كان خيال الفنان أو الكاتب ، أو الفكر ليؤتي أكله فإنه لا يعمل بطريقة تعسفية ، ويخلق ما يخلق في فراغ . والاحتمال الأكبر هو أن فناناً ، وكاتباً ، ومفكرين العقد الأول من القرن العشرين بما لهم من حساسية أكثر تطوراً بكثير قد استجابوا للاتجاهات والصراعات - الاجتماعية ، والأخلاقية، والفكرية، والروحية - التي بدأت تلوح في الأفق من قبل ، ونشدوا صيغاً جديدة، ولغات جديدة ، عكسوا فيها هذه الأمور بشكل سبقوا فيه عصرهم . ولقد أحسن فلاديمير تاتلين التعبير عندما رأى الحماس الذي تم فيه تبني أفكار البنائيين وفنهم في روسيا الثورية : « لقد خلقنا الفن قبل أن يكون لنا المجتمع » . والمثال الواضح على ذلك هو اهتمام المماريين والمصممين بالامكانيات التي وفرها انتاج الآلة ، ومحاولتهم خلق العمارة والتصميم الملائمين للعصر التكنولوجي الذي كان في مرحلة الولادة. والمثال الآخر ، والذي كان يعمل بصورة معاكسة ، هو ردة الفعل العنيفة لكثير من الرسامين التعبيريين تجاه الضغوطات المزيلة للإنسانية - عدم الأمان والعزلة - والتي شعروا أنها وليدة المدينة المتنامية . وقد كانت هاتان ردتا فعل متعارضتين تجاه النزعة نفسها صوب مجتمع تكنولوجي عالي التمدين يتطور بسرعة خلف واجهة ما قد ندعوه أوروبا ببيديكر، ردتا فعل تشكلتا ونجمتا بصورة مشتركة .

هذا وإن ما تشترك فيه هذه التطورات الجذرية الجديدة - في الفن ، والفكر ، والأدب ، والعلم ، هو وعيها بالمستقبل . ولم يكن ما عليها أن تقول يصفى اليه ويفهم إلا من قبل قلة فقط وقتذاك . ولم يتم إلا لاحقاً ، عندما اكتسحت الحرب النظام القديم للمجتمع الأوربي ، ودمرت ، في النهاية ، قيمه بشكل أمكن تبينه من قبل الجميع ، أن أدرك الناس أن خيال الرسامين والشعراء والعلماء والمفكرين في العقد الأول للقرن العشرين ، قد امتد ليرى ، قبل الأوان ، العالم (والذي كانوا يساعدون على خلقه) ، ذلك العالم المجافي للاحتمال، المشوش ، والمفتت الذي لا زلنا نعيش بين ظهرائه .

العقل الحداثي

بقلم : جيمس مكفارلين

عندما نوّه هوغو فون هوفمانستال ، في عام ١٨٩٣ ، الى أن كون الشيء « محدثاً » قد عنى إذ ذاك شيئين منفصلين ومتميزين ، فإن افتقاره للخلط الواضح قد أوحى بإحد ذاته بعنصر « المحدث » على نحو تنبؤي . ف « المحدث » ، كما أوضح ، قد يعني التحليل ، الانعكاس ، الصورة المرآتية ، أو قد يعني الهروب ، الاستيهام ، الصورة العلمية :

« يبدو ، اليوم ، أن شيئين اثنين على حداثة : تحليل الحياة والهروب من الحياة ... فالمرء يمارس التشريح على الحياة الداخلية لعقله ، أو يحلم . الانعكاس أو الاستيهام ، الصورة المرآتية أو الصورة العلمية . الأثاث القديم هو محدث ، وكذا العصابات (جمع عصاب) الحديثة ... بول بورجيه محدث وكذا بوذا ، فلق الذرات والتلهي بالمنظومة الكونية . إن المحدث لهو تشريح المزاج ، تهيدة ، تحرّج . والمحدث هو الاستسلام الفريزي ، بل يكاد يكون التجوال - ليلي (السرنمي = من سير النائم) ، لكل كتف للجمال ، لا تساق الألوان ، لاستعارة براءة ، لكناية معجبة » .

— ٢ —

إن ما تقرّه هذه العبارة هو الافتراض الكامن ، ضمن مفهوم واحد ، حديث البروغ ، و ، الى حينه ، غير مستقر لـ « المحدث » بوجود

— ٧٧ —

* Weltanschauungen متميزتين - الآلوية (من الآلي) والحدسية - واللّتين حافظا مطلع القرن التاسع عشر ، على نحو مشر ، على انفصالهما . هذا ، وإن الانجاز الفكري للقرن مشتق ، في قسمه الأكبر ، من المنافسة الخلاقة بين هاتين الطريقتين المتضادتين من الاستقصاء الفكري . أما راهنا فقد أولجها المفهوم الجديد في علاقة من الالفة الجديدة وغير المتوقعة .

وعقب ذلك بأربعين سنة تقريباً ، بعد أن عبرت ذرى الحركة الحدائية الأوربية ، نوّهت « الأمواج » (١٩٣١) لفيرجينيا وولف بالطريقة الغربية التي كدّرت فيها أنباء موت بيرسيغال اليوم الذي ولد فيه ابن برنارد الوحيد . وهذا لم يكن ، بالتحديد ، غزواً بسيطاً للفرح من قبل الفم : « هكذا هو الاندماج غير المفهوم ، هكذا هو تعقيد الأشياء » ، يقول برنارد وهو يمعن التفكير « إذ فيما أنا أهبط الدرج فلإني لست أدري أيها السرور وأيها الحزن » . ان التدامج ، والاندغام الى حد صعوبة تمييز مفهومين هدفت لفة الحياة اليومية لإبقائهما منفصلين ومتميزين قد رجّع صدى قلق هوفمانستال بصدد تسعينيات القرن التاسع عشر .

إن تشوش برنارد ، ولقياه الاندماج « غير مفهوم » ، كان اعترافاً بأن الفهم لا ينقاد بسهولة . إن الممارسة ، يقول ريلكه بحزم ، هي حيوية . إن العقل يتطلب ممارسة يتزود بها في مواجهته ضفط الفهم (« مدّ قواك في الممارسة حتى تصل بين متناقضين ») . ولقد تمثلت السمة المعروفة للحركة الحدائية في تشديدها على وجوب خضوع العقل لهذا النوع الكلي الجدة من الضفط . لقد غدا « الشعر » مجاهدة لا تطاق مع الكلمات والمعاني » ، جذباً وكدّاً لقوى العقل في الفهم . أما التعاريف الأقدم والأكثر تقليدية للشعر بـ « الفيض التلقائي لقوى المشاعر ، الرصف الجميل لأحلى الكلم - فقد تم التخلص منها بنزق . وقد رتبت

* رؤية الحياة .

المحاولات الوسواسية لقول « ما لا يقال » مطالب على مرونة العقل .
ولم يكن الأدب وحده بل فن الحقبة بكافة عاكفاً على مدّ العقل الى ما بعد
حدود الفهم البشري .

لقد نأت طريقتا التفكير اللتان عرفهما هوفمانستال في عام ١٨٩٣ بأنهما
الانشغالان الـ « محدثان » الرئيسان عن أن تتمائلا في المنزلة . ولم
يخضع مقام الواحد منهما نسبة للآخر الى أي إعادة تقويم راديكالية حتى
منعطف القرن . وعلى الرغم من أن الكثرة من الأنظمة الفلسفية الفردية
والمذاهب الشهيرة التي أبدها القرن التاسع عشر قد خضعت وأهنا إلى
تفحص شك بل عدائي فإن هيبة العلم الطبيعي والطريقة العلمية بعامه
لم تبرح مقامها العالي في تلك السنوات . ويمكن لمن يجاري الشؤون
أن يعتبر أن الوضعية والنفعية في ميدان الفلسفة الاجتماعية
قد استنفدتا يومها ، بيد أن الافتراضات الفكرية ، وأساليب
التفكير التي كانت بمثابة الأسس لذلك الضرب من بناء الأنظمة الفلسفية ،
قد حافظت في عقول الكثيرين على مشروعية لا يطالها الشك . ولم يكن
يلزم الا مسرد بالإنجازات التي توفر عليها علم القرن التاسع عشر ، وليس
فقط تلك التي وفرت بصائر نافذة على نحو مدهش من الجودة في طبيعة
الكون الفيزيائي بل كذلك تلك التي تركت إسهامات فعالة في الخير المادي
لكل من الفرد والمجتمع وذلك كيما نضمن لأرثوذكسيات الطريقة العلمية
توقيراً متصلاً : في شغل تشارلز ليل في الجيولوجيا ، بنسن وكيرتشوف
في كشف الطيف الشمسي والكوزموالوجيا (علم الكون) ، مندل في علم
الوراثة ، جول ، لورد كيلفن ، وهيلمهولتز في علم الديناميكا الحرارية
(الترموديناميكا) ، أورستيد ، وفاراداي ، وكلاك ماكسويل وهيرتز
في المغناطيسية الكهربائية . وكان الدور الخاص ، والوثر بشكل بارز ،
ضمن هذا التقدم العام في البحث العلمي ، ذاك الذي ارتبط في التسعينات
بشغل وافكار داروين . وبتقديمه نموذج سبب ونتيجة (علة ومعلول)
جديداً وموثقاً بشكل كامل ومتسماً بالمقولية الكاملة ، ملودجا قائماً على
عمليات الانتخاب الجنسي والطبيعي البطيئة ، والآثار الاختزالية للعوامل
البيئية ، فان داروين قد استثار أبحاثاً في ميادين عديدة أخرى ذات

مسمى فكري لسلاسل طويلة الأمد وبطيئة التفاعلية على نحو مماثل في معرض شرح الظواهر الطبيعية والاجتماعية . وقد اتخذت نظرية الارتقاء ، كما وضعت خطوطها الرئيسية في « عن أصل الأنواع بطريقة الانتخاب الطبيعي » و « نسب الإنسان » مكانها بجانب النظرية النيوتونية الأقدم عهدا في الجاذبية ، والنظرية « التجانسية » في الجيولوجيا ، كواحدة من الأفكار الإلقاحية في تاريخ الفكر .

كذلك كان النجاح المتصل الذي أصابته طريقة في البحث آمنت بقوة بالملاحظة الدقيقة والمفصلة ، وبالجمع ، والموازنة المضمين للمعلومات وبالأساس العقلاني للسببية ، وباختزال الخاص والمتنوع لنوع من العمومية الشاملة ، أقول كان له جاذبيته التي لا تقاوم عند أولئك الباحثين في طبيعة السلوك الاجتماعي والفردية وفي انطولوجيا الفن والثقافة والمدنية . وقد غدا الاعتقاد بإمكانية اختزال الظواهر السلوكية إلى نفس النوع من القوانين العامة الذي تجلّى تطبيقه في نطاق العالم الفيزيائي باستخدام طرائق مماثلة من الملاحظة والتحقق ، أقول غدا متجذرا في الفكر الاجتماعي للقرن التاسع عشر . وفي الانشغال كونت الشامل ، على سبيل المثال ، بالمعطيات الفورية للخبرة ، وبرفضه كل ما هو ميتافيزيقي أو صوفي أو فوق طبيعي فإن الجدل يذهب باتجاه وجود كون « وضعي » ، أي ، كل ليس هو تجمعا لأفراد يتسمون بالاصرار بل هو بالحري عضوية منظمة تحكمها قوانين عامة قابلة التعريف القوة الرئيسية الفاعلة التي لا تمارى فيها هي العقل . وقد اتخذت دراسة المجتمع بالنسبة إلى كونت ومن استرشد به سمات وخصائص العلم .

وقد رسم العكوف مینه على التجريدي ، والعام ، والمبوه ، فكرتين . وإذا هو أفصح عن معاداته للرومانسية فإنه قد نبذ ما عده مجرد تمويه وادعاء الرومانسية ، متحسرا على افتقارها للجدية السامية . بالنسبة له لا يمكن أن يكون الأدب قط عاملا اجتماعيا ، ولا قوة فاعلة في تشكيل وصوغ مصير الإنسان إطلاقا ، بل نتاجا اجتماعيا فحسب لا يرتبط الا بشكل واه مع الموهبة الفردية أو حتى الإرادة الفردية : لا يمكن للكاتب

الكبير سوى أن يكون نتاجاً نهائياً لعدد العوامل اللاشخصية - محددات العرق ، والبيئة ، والزمن . بالنسبة إليه ، لا يمكن للأنافة الحقّة والجمال عن السبب الحقّة التي قدّ منها عقله .
«C'est beau Comme un Syllogism»
(إنه جميل كما القياس المنطقي) كانت ملاحظته الاعتيادية التي أفصحت عن السبب الحقّة التي قدّ منها عقله .

وقد كان الشك العميق بأي نوع من أنواع الدراسة الاستبطانية للعقل الفردي باعتباره مصدراً يركن إليه من مصادر الحقيقة ، هو القاسم المشترك بين تين وبكل . فالنسبة إليه (بكل) - وفي هذا كان يشكل سمة لكثير من فكر القرن التاسع عشر - كان تأثير الفرد على التقدم البشري صفراً بالمقارنة مع الزخم الكبير للفعل الاجتماعي والجمعي وفي توفقه لتأسيس ما قارب أن يكون علماً للتاريخ فقد حمل على أن يتكل انكالا كبيراً على « البرهان » الإحصائي ، وعلى مفهوم المتوسط : فقد شعر بأنه هنا كانت تكمن الطريقة المؤكدة لتأسيس تلك القوانين العامة التي كان مقتنعاً بأنها حكمت مسار التقدم البشري بنفس الطريقة الصارمة تحكمت فيها قوانين العلم بالكون الفيزيائي .

هذا ، وقد كانت إمكانية قيام توليفة نهائية وبإلغة الأهمية لكامل المعرفة التجريبية شيئاً كامناً في مساعي أكثر من بناء الأنظمة (الانساق) في هذه العقود ، وعلى الأخص في فكر هربرت سبنسر . وعقب ظهور مؤلفه « علم السكون الاجتماعي » عام ١٨٥٠ و « مبادئ علم النفس » عام ١٨٥٥ ، كرس سبنسر المجلدات العشرة لمؤلفه « الفلسفة التركيبية » (وقد اكتمل أخيراً في عام ١٨٩٦) لصياغاته الكبيرة والكاسحة التي تنم عن إيمانه بالتقدم العقلاني وبفعالية الطريقة العلمية . وعلى الرغم من اتهامه بأنه يفتقر إلى الصرامة العلمية الحقّة ، فقد برهن هذا العمل على أنه تعبير بليغ ومؤثر عن المبادئ الأساسية للتقضي « العلمي » ومهد بشكل خاص الطريق لتطبيق موسع لفرضيات النظرية البيولوجية الارتقائية على مناحي الحياة الأخرى . وقد رفع عماد كثير الصيغ ذات

المسمى الثقافي والفكري ، الاعتقاد بأن كلياته التفصيل لا بد أن تفصح عن الطبيعة الأساسية للوجود ، وبأن الشيء يؤكد أهميته الخاصة به ، وأنه ضروري بذاته ، وأنه يجب أن يكون أبداً جزءاً من نية المؤلف على استثماره بشكل ذي مغزى .

وكذا فإن التقليد الفكري الذي يتمثل بهذا - الوضعي ، التحليلي الموضوعي ، المعمم ، المنطقي ، الاطلاقي ، اللاشخصي ، الجبري ، الفكري الأولي - قد غدى بشكل كبير طموحات الطبيعة الأدبية التي كانت محدود عام ١٨٩٣ الحسن الطالع (أو السوء الطالع) قد قضت من قبل . على أن موقف العقل والنماذج الفكرية التي استمد منها قوته قد بقيا رغم ذلك مستمرين وهذا يعود في قسمه الأكبر إلى الاحتياطي الكبير من الاحترام المتراكم ، مما شكل في هذه السنوات حالة تتسم ببعض التعقيد الثقافي .

وعلى الرغم من إنجازات العلم الجلية والمؤثرة فإن الاهتمام بما نعتته « جمعية البحث الفيزيائي » (تأسست عام ١٨٨٢) بصورة رئيسة « الظواهر القابلة للنقاش » قد نما بصورة سريعة أثناء الربع الأخير من القرن . ومع نشوء « الجمعية الصوفية » في أمريكا في عام ١٨٧٥ فإن بداءات التحول في الاهتمام من الانشغالات الاجتماعية إلى الفردية قد تلقت قدراً مبكراً من الاعتراف الرسمي . ولم تؤسس هذه الجمعية حديثة التأسيس الاهتمام المتنامي في طبيعة ونمو الشخصية الفردية أو الأنا فحسب بل حفزت أيضاً على التقصي الجدي والمنهجي في « علم الغيب » - كل تلك القوى الصوفية ، والمضادة للوضعية ، واللاعقلانية في الحياة والمادة التي شغلت حالياً ، بينما كان القرن يعد السير نحو خاتمته ، اهتمام المفكرين والكتاب . واذ استقت الكثير من موادها في الايمان من المصادر الشرقية ، ولا سيما الهندوسية القديمة والبوذية ، لكن أيضاً من الأفكار الاغريقية والقبلانية(*) فإن الصوفية قد كلفت

(*) طريقة دينية باطنية للربانيين اليهود لتفسير التوراة وعرفة الفيث . (المترجم) .

بتحقيق التغير الفردي اكثر من الاجتماعي باعتباره مفتاح التقدم البشري ، وتحقيق مراجعة جذرية لرامي ودوافع الشخص ، وتغيير ليس مجرد السلوك اليومي للرجل العادي بل كذلك عاداته في التفكير والكلام . وعلى النقيض التام من التجريدات الاحصائية للنظرة الوضعية للأشياء فقد آمنت بقوة بوجود كيان للأنا ، ليس بالميسور تغيير طبيعته بالتدريب الروحاني فحسب بل يمكنه ، على هذا النحو ، أن يساهم بفعالية في التطور الأشمل للجنس البشري .

وقد أتى التعزيز القوي لهذا الاتجاه صوب « الفردانية » مع انتعاش الاهتمام القوي خلال التسعينيات بـ « الفرد وملكيته » لماكس ستيرنر ، ونشر في تاريخ يرقى الى عام ١٨٤٥ لكنه تلقى في الراهن رواجا جديدا بفعل حماس جون هنري ماكاي التفسيري . وقد أولى مبدأ الفوضوية الذي روجّه توكيدا واضحا لأهمية الحرية الفردية عوضا عن القيد الاجتماعي ، وإلى الممارسة الحرة لقوى الانسان المتأصلة التي تسترشد فقط بفهمه الشخصي الخاص ، وإلى تأهيل الفرد لحياته المستقلة وإلى السيادة المعلنة للتفكير الذاتي . وجنبا الى جنب مع هذا سار الاهتمام المتنامي بشكل واسع بكامل سلسلة المشكلات المتعلقة بطبيعة النفس اللاشعورية أو تحت الشعورية أو الباطنة ، وخاصة مع طبيعة ومدى التأثير الذي قد ينجح عقل في تركه على الآخر . وقد برز بين « الظواهر القابلة للنقاش » المرتبطة بجمعية البحوث النفسانية «التنويم المغناطيسي - وهو مصطلح بدا يحل ، في حوالي منتصف القرن ، محل « المسحرة » أو « المغناطيسية الحيوانية » السابقة . لكن سرعان ما امتدت القائمة لتشمل كذلك ظواهر من قبيل السرنمة (التجوال الليلي للنائم) ، والأرواحية ، والتلقائية ، والتخاطر ، والخبرة الهلالية .

على أن ما كان ، مع ذلك ، سمة هذا الفيض من الاستقصاء الجديد هو أنه ، مع تأكيد لمشروعية سلسلة كاملة من الظواهر « غير العلمية » ، « غير الوضعية » ، وغير العقلانية بل الصوفية ، فقد التفت صوب « الطريقة العلمية » التقليدية عند اجرائه استقصاءاته . وقد كان الزعم

الأكبر لادوارد فون هارتمان، الذي طبع مؤلفه (فلسفة الأشعور) لا اقل من عشر طبعات بحدود ١٨٩٠ وذلك في غضون واحد وعشرين سنة ، بأنه استخدم طرائق العلم الاستقرائي للوصول الى استنتاجات نحن نراها تخمينية في الجوهر . هذا ، وان معظم الاستقصاءات المؤثرة في عقد الثمانينيات وأوائل التسعينيات في علم النفس السريري والمرضي - تفحص شاركو للهستيريا وحالات التنويم المغناطيسي : « دراسة في المغناطيسية الحيوانية » (١٨٨٣) للييبو ، « عن الإيحاء » (١٨٨٤) لبرنهايم ، والذي شدد على التفسير السيكولوجي للتنويم المغناطيسي اكثر من الفيزيولوجي ، الى جانب كتابه « التنويم ، الإيحاء العلاج النفسي » (١٨٩١) ، ودراسات لومبروزو عن الحالات الاجرامية للعقل ، وعن الشواذ العقلي والعصبي - قد اعتمدت كأساس لمقاربتها ما كان يبدو واضحا أنه « طريقة علمية » أرثوذكسية . وقيمت للعقلاني سيادته المطلقة على اللاعقلاني . وكانت الحاجة لخبرة القوة الكاملة لـ « الطريقة غير العلمية » ، وغزو المعادل العقلانية للفكر على يد مفهومات اللاعقلانية ، لا تزال قائمة .

ومع شروع العقل الأوروبي بمواجهة تحدي عقد التسعينيات فان سيادة الطريقة العلمية ، زغما عن ذلك ، قد بدأت توضع باطراد موضع المسألة . ولعل صوت برونييتير هو اكثر الأصوات تمثيلا لهذا الأمر . واذ هو آمن في المبدأ بأن المبادئ التطورية لا بد أن تكون موضع تطبيق في الأدب بنفس الوضوح التي هي عليه في العلم البيولوجي ، فانه لم يعتم أن انحرف نحو عدائية حقيقية للمعايير العلمية . ولقد تبنى بشكل حاد الشعار الذي يقول بـ « افلاس العلم » - وهذه فكرة توفر على ديمومتها بول بورجيه - برونييتير الذي جادل بوجوب أن نستبدل بـ « البرهان الوضعي البحث » « الحدس التخيلي المحض » .

كما لو أن في الأمر تمثيلا إيمائيا لعملية المزدوجتين فإن عقد التسعينيات قد استجاب لقوتي تغيير شديدتي البأس رغم أنهما مختلفتان في الجوهر : واحدة وضعية ، والأخرى - بالمعنى الخاص لتلك الأيام - « قابلة للنقاش » . فمن نحو ، وحسب تقليدتين ، يمكن للمرء أن يشير إلى قوة التشكيل التي يتسم بها « المحيط » و « اللحظة » ، إلى الصعود الملحوظ ، وعلى نطاق واسع ، لحدة الضغوط الاجتماعية والثقافية . ومن نحو آخر ، فقد حصل التأثير العارض بشكل كبير والمتفجر بشكل ماحق ، تأثير نيتشه .

وقد بدأت تتغير ، على نحو ملموس ، أبعاد الزمان والمكان . ومع تحسين المواصلات فقد تقلصت المسافات . ومثلما فرضت إيقاعات الحياة المدنية الأكثر جيشانا نفسها على مناطق في المجتمع أكثر اتساعا ، كذلك فإن الحوادث قد تسارعت وتسارعت أيضا وتيرة الحياة بالكامل . لقد تنامت فرصة المواجهة الدولية العارضة (كالذرات المتصادمة في شروط ارتفاع الحرارة) بشكل كبير ، ومعها السرعة التي كان يتم بها تبادل الأفكار والآراء عبر الحدود القومية . هذا ، وإن خريطة لتحركة الفنانين ، والكتاب ، والمفكرين في الزمان والمكان أثناء هاته السنوات ستظهر دون شك نسبة حدوث مذهلة للقاء العشوائي - في باريس ، وبرلين ، ولندن قبل غيرها - لخلق ذلك الانتشار في الدولية الذي (على ما اقترح) هو المزية الرئيسة والمؤشر الرئيس على الحركة الحداثية . كما تكاثرت الترجمات ، ورافق هذا تحسن ملحوظ في نوعيتها بشكل عام ، وتزايد في السرعة التي نحت بموجبها للملاحقة الطبعة الأصلية . وأخذ مفهوم *Weltliteratur* (نسبة إلى غوته) بكامله يؤكد من جديد جاذبيته . لقد كان هناك زيادة ملموسة في حركة المرور الفكرية من كافة الأنواع ، وفي التجارة الأيديولوجية ، وفي المبادلة الثقافية .

كذلك بدأ الأمر كما لو أن نوسات الروح ، تحت الضغط الشامل للحوادث ، قد ازدادت تسارعاً ، وأن حدة جديدة في النعمة قد بدأت تتجلى . والبارز في مطلع التسعينيات هو الاحساس المتنامي بالحاجة وعدم الصبر . ويفدو الاحباط إحدى القوى الدافعة الأكثر عادية . كما تفصح الحركات المضادة ، غالباً ، عن ذاتها بأنها ذات القوة المحركة الأقوى ، وتفدو الرغبة في الإزالة ، والحلول ، والاستبدال الاعتبار المهيمن . وكان الوضع النقابي ، ربما في ألمانيا أكثر من غيرها ، تورياً . ولم يكن الهجوم على الحرس القديم في الأدب - والجديد غداً قديماً بسرعة بدت للبعض مذهلة - مجرد ارتداد أسلوبى ، بل مطالبة صاخبة بتغيير جوهرى : مواقف جديدة ، مناطق جديدة في الكشف والارتداد ، قيم جديدة . وأصبح عدم التوقير بمثابة عبادة ، واستحوذت المساواة على الإعجاب . وعلى غير توقع - فكما أفاد صاموئيل لوبلينسكي في (كشف حساب المحدث) - فقد كان الفنانون والمفكرون هم الذين توفروا على الحماس الثوري الأشد ، الاحساس الحقيقي بالنشوة . وغالباً ما بدأ النشاط السياسيون الأكثر التزاماً ، يشد عضدهم الإيمان الماركسي بحتمية التغيير ، قانعين بالعمل من أجل أهداف محدودة أو جزئية وأحياناً مبتدلة : التحريم أو النباتية أو الصوفية . وأكثر من مرة ، تفشى في الكتاب نوع من الوعي الذاتي السياسي قادهم الى تنظيم أنفسهم على منوال الأحزاب السياسية . وهكذا فقد شكلوا تجمعات وتحزبات ، وأصدروا تصريحات وبيانات . ولاقت فضائل الصمود اعترافاً جديداً ، ومورس التنديد بـ « الجانب الآخر » المعترف به ، وذلك بدرجة كبيرة . وفامت المطالبة بالموازمة مع الوضع الحديث : مع حياة المدينة ، والمشكلات الصناعية ، والتغيير السياسي . وكان يكمن في أساس الأمل المرتجى ، إعادة التكييف ، إعادة التحزب ، إعادة التقويم - التغيير ذو التنوع اللامحدود .

ولم يكن الوضع قط بمنأى عن أفكار نيتشه الجديدة ، والذي يمكن تحديد تاريخ التأثير الذي تركه بدقة كبيرة ، ومراقبة الانتشار اللاحق

بدقة أكثر من عادية، لكن على الرغم من فيض تأليفه في عقدي السبعينيات والثمانينيات فإن نيتشه عدم الشهرة تقريبا قبل أيار ١٨٨٨ ، عندما غدا موضوع سلسلة من المحاضرات في كوبنهاغن على يد الناقد الدانمركي جورج برانديس . ومن برانديس (الذي أقرأ الألمان درسا قاسيا نظرا لاهمالهم هذا الفكر بين ظهرائهم) انتشرت الكلمة عبر المستعمرة الاسكندنافية للكتاب والنقاد في برلين ومن خلال مناصرة ستريندبرغ الحماسية أولا للأئمة في ألمانيا وثانياً أوروبا بمجملها . وكانت رسائل نيتشه الى برانديس وستريندبرغ خريف ١٨٨٨ ، وعلى الرغم من رنة هوس العظمة فيها ، تشي بسمة تنبؤية على نحو غير معهود . واذا أعلن في تشرين الثاني عن «النشر المرتقب لـ «اعادة تقويمه للقيم بكافة» ، فقد صرح : « أقسم بأن العالم بأكمله سيمور في غضون سنتين بالاضطرابات . أنا قدر صرف . » وبعد شهر كتب الى ستريندبرغ بأنه شعر الآن وقد احتاز على القوة «لشئ تاريخ الجنس البشري الى شقين» .

هذا ، وقد لقيت رؤياه التنبؤية ، وايمانه العميق بأن تاريخ الانسان قد وصل الى نقطة اللصير ، مع نهاية فترة طويلة من المدنية ، وأن القيم البشرية بكافة يجب أن تخضع لمراجعة كاملة ، لقيت صدى مدويا لدى طموحات الانسان الغربي في هذه السنين . وقد لقي ، بهجومه المرير على عقائد المسيحية ، ومناصرته لما عرفه برانديس (مما حفز نيتشه على الاغتياب العلني) بأنه « راديكالية أرستقراطية » ، وارتياحه القاسي بالأفكار المقبولة للقرن التاسع عشر ، ونبذه المطلق للأخلاقية التقليدية ، لقي استجابة من اجيال منعطف القرن والحرب العالمية الاولى ، والتي أعطته دورا مؤثرا على نحو فريد في الحقبة الحداثية .

- ٤ -

من الأصوات الباكورة التي ارتفعت منددة باثنين من أعر معتقدات العقل الليبرالي للقرن التاسع عشر - وهما أن المجتمع ككل وليس الفرد هو الرامي الحقيقي للقيم البشرية ، وأن « الحقيقة » ما إن تتأسس حتى

تغدو مطلقة - كان صوت (عدو الشعب) لايسن في عام ١٨٨٢ . « ليست
الأغلبية قط على حق » أعلن الدكتور ستوكمان المتحمس . « أنا الحق -
أنا واحد أو اثنان من أمثالي . » ثم استطرد ليعلم طبيعة الحقيقة
الزائلة اساسا : « ان عمر حقيقة متأسسة بالطريقة العادية هو ، بصورة
عامة ، حوالي سبع عشرة أو ثماني عشرة سنة ، عشرون سنة في الاغلب .
ونادرا أطول من ذلك . » (واذا نظر من القرن العشرين نحو الوراء على
التغيرات التي ارهصت بها هذه الكلمات ، فان الفيلسوف جورج سانتايانا
سلك تقريبا نفس النهج : ان العلم ، كما قال ، والذي بدا له في سنواته
المبكرة كسلالة من السلاطين المطلقة - بدهيات مطلقة السيادة ، قوانين
نابتة - سرعان ما استحال الى « ديمقراطية من النظريات المنتخبة الى
سدة السلطة لفترة قصيرة » .) واذا هي على ما هي عليه من الفردانية
والنسبية فان صيحة ستوكمان قد آذنت ببدء تغير معقد ومطول في
العقل الاوربي ، تغير من ابرز سماته عدم الثبات والاستقرار المتنامي .

في المبتدا ، يقع التوكيد على التجزؤ ، على التفكك والتحلل المطرد
لـ « انظمة » و « أنماط » و « مطلقات » ثم تركيبها بحذق وبقيت حية
من السنوات الاولى للقرن ، وعلى تحطيم الايمان بالقوانين العامة الكبرى
والتي امكن الزعم بان كامل الحياة والسلوك يخضع لها . وكمرحلة
ثانية - رغم انه كما في حالة هذه التغيرات بكافة ليس هناك من تقيد
بأي نموذج زمني منتظم او ثابت - فقد أعيد تركيب الأجزاء ، وأعيد
ربط المفهومات المجزأة ، وترتيب الكليات اللغوية من جديد لتتواءم
مع ما شعر انه نظام جديد للواقع . والطبيعية التي - كما اوحى فيليب
راهف - استنفدت نفسها بتنظيمها لجرد او ثبت بالعالم الذي كان
لا يزال مستقرا نسبيا ، لم يكن بميسورها إنصاف ظواهر اضطرابه .
وأخيرا بدا ان الفكر ، في مراحله الأخيرة ، يمر بما يشابه تغير الحال :
انحلال ، مزج ، مؤالفة اشياء اعتقد في السابق انها مقصورة ، بالتبادل ،
على ذاتها . ولم يكن سوى الاحساس بالجريان ، وفكرة المتصل ،
والسريان المتواصل للأشياء ، بطرق مضادة ، في الغالب ، لا يمليه الدوق

العام البسيط (رغم أنها مألوفة من الناحية العلمية) ، قادرا على المساعدة في فهم بعض ظواهر الحياة المعاصرة المشوشة ، وخلاف ذلك العصية على التوضيح .

هذا ، وان « التجزؤ » هو الأساس المعلن لاستراتيجية سترويندبرغ الدرامية لعام ١٨٨٨ . فمقدمته لـ « الأنسة جوليا » ترفض بنزق مفهومات القرن التاسع عشر عن الشخص المشرحة « الثابتة » التي تستقي هويتها من فكرة مجردة ما كالتذالة ، لنقل ، أو الغيرة أو البخل ، والتي كان بالامكان تفسير أفعالها من خلالها العلاقة البسيطة واحد - لواحد ، علاقة « العلة والمعلول » ، والقابلية « التعريف والتنبؤ » ، والتي تتسم بالنمطية . وحيث إنها - كما قال عن شخصه التي ابتكرها - « كانت شخصاً حديثاً تعيش في فترة انتقالية على قدر من الهستيرية المحمومة أكبر من سابقتها » ، فانه قد جعلها ، وعن عمد ، « غير يقينية ، مفككة » :

ان شخصي هي للمة من المراحل الغابرة والراهنة للمدنية ، نتف من الكتب والجرائد ، فتات الانسانية ، مرق من جميل الثياب ، تم ترقيعها ، كما هي عليه النفس البشرية .

ومن الأقوال الكلاسيكية في هذه السنوات الباكورة للحركة الحداثية أن الطبيعة البشرية لا ينبغي أن تستوعب في ثبوت رجة واستنفادية من تفصيلات طبيعية تم ترتيبها وفرزها تحت عناوين مقررة ، بل ، عوضاً عن ذلك ، هي مراوغة ، غامضة ، متعددة ، وغالباً يستراب في أمرها ، ومتنوعة بشكل لا متناه ، وغير قابلة أساساً للاختزال .

وقد قدر لهذا الدافع إلى التجزؤ ، والذي كان سترويندبرغ له بمثابة الناطق الباكر باسم جيل بأكمله ، أن يطفئ على كل ما اقتصر في هذه السنوات على تمييزات أسلوبية صرفة . وهو حاضراً في كلا الـ *Sekundenstil* * الطبيعي السمة - محاولة تجزئة حتى أكثر الحوادث

(*) أسلوب الثواني . (م) .

العادية والمتبدلة في الحياة (كمسار ورقة ساقطة) الى لحظات مجزأة ومتعاقبة في الزمان بقصد تسجيل مستوى من الواقعية « أكثر واقعية » - وكذلك في تلك المحاولات الأكثر انطباعية لالتقاط شيء من عمل العقل لحظة بلحظة مثلما كتب كنان هامسن في عام ١٨٩٠ (٥) .

« أنها تستغرق ثانية ، دقيقة ، وهي تجيء وتروح مثل ضوء غامر متحرك ، لكنها خلفت وراءها أثرا ، ورسبت احساسا من نوع ما قبيل تلاشيها ... تحركات خفية تمر في الاجزاء النائية من العقل دون أن يلحظها أحد ، الفوضى الكبيرة جدا في الانطباعات ، الحياة الدقيقة للخيال تحت عدسة مكبرة ، السير العشوائي لهذه الافكار والمشاعر ، سياحات الدماغ والفؤاد على دروب غير مطروقة ، والمزاوالت الغريبة للأعصاب ، هسيس الدم ، توسل العظم ، كامل الحياة اللاشعورية للعقل » .

والقد مثلت كلتا الاستراتيجيتين أنواعا من ميكروسكوبية الاسلوبية نشدت التنفيذ الى تحت طبقة التفاصيل المراكمة الى مستوى من المعرفة الادبية أكثر عمقا ، الى حقيقة لم تعد تعتمد على التجمع والاعد المجهد بل على العشوائي الدال . وكلتاهما تتصلان بـ « مقالة في المعطيات الفورية للشعور » لبرغسون (الزمن والارادة الحرة) (١٨٨٩) ، والتي جادلت في سبيل ادراك نوع خاص من المنطق الذاتي يوجد في المستويات الاعمق للعقل ويختلف في الجوهر عن المنطق التقليدي لعالم المنطق العام ذي الزمان والمكان الخاصين بالمذهب الطبيعي .

ومع ذلك فالبين هو أن ممارسات العلم والطريقة العلمية في الكثير من هذا لم تعدم التوقير العميق : الملاحظة الدقيقة ، التسجيل الدقيق والانتباه الشديد للتفاصيل . وكذلك نلاحظ دوام ولاء غير مصرح به للمفاهيم التقليدية للسببية ، بل الجبرية ، رغم أن آلياتها لم تعد وضعية بشكل ضيق . وقد احتفظ بالعداوة الحقيقية التوجه

الى التجريد والعمومية . وكان ما ألف الهم الجديد هو تمييز
الظواهر المنتقاة ، والجوهر الفريد للشخصية الفردية والعلاقة
المتغيرة القائمة بين الفرد و « المجموع » (مهما كان متنوعة ادراك
ذلك) . والى يعد الفرد الهائم ، والمتوحد ، والمنفي ، والذي لا يقعد على
حال ، وفاقد الارتباط ، من منبذات مجتمع واثق ، بل بالحرى أولئك
الذين ، بسبب وقوفهم خارجا ، قد وضعوا على نحو فريد في عصر كانت
فيه الذاتية تعني الحقيقة المنطوقة بسعة خيال وثقة . وقد أخذت رعاية
الاستقامة في الحياة تنتقل ، وعلى نحو ملموس ، في التسعينات وبشكل
اكثر بروزا في بواكير القرن الجديد ، من يد المجتمع الى الفرد - فرد
امتلك بالضرورة بعض ادراك فريد من نوعه لاشياء لحياة ، فرد جسد
نوعا من جوهر خفي أسبغ وحده على العالم شرعيته . وضمن هذه
الوضعية من السيادة المتنامية حمدت « الاسطورة » (كما حاجج سوريل
بعد فترة قصيرة) نفسها لكونها وسيلة فعالة جدا لاسباغ نظام من نوع
ومزي ، وحتى شاعري ، على فوضى الحادثة اليومية ، مما وفر
الفرصة - مقتبسين عبارة لفرانك كيرمود - لـ « التحييد » عن العقل
وتحرير الخيال الذي قمعته علموية العالم الحديث » (٦) . واذهي
ولدت من اللاعقلاني ، ومنطقها اقرب الى الحوافز الذاتية والاقتراانية
للعقل الباطن منه الى السير المنهجي للبحث العلمي ، فان الاسطورة قد
وفرت نوعا جديدا من التبصر في الوقائع الجامحة للظواهر الاجتماعية ،
واعطت - كما قدر لإيليوت القول عن اسطورة جويس - « طريقة
اضبط ، وتبويب ، واعطاء شكل ودلالة للتناقض الظاهري الواسع
للعدمية والفوضى والذي هو التاريخ المعاصر » (٧) . وكانت النتيجة ،
كما ذهب عبارة ستيفورات هفس « نوعا من صوفية سوسيوالوجية » (٨) .

وقد حفر الاحساس بالعلائقية الكلية للاشياء ، والمختلف كليا عن
تلك الحقائق السببية المشدودة التي حافظ بموجبها العالم الوضعي على
تماسكه ، على بحث تناول «عالم العلائق» الصوفي ذلك *Welt der Bezüge*
لهوفمانستال - والذي كان فيه دور الشاعر دور « الاخ الصامت
للأشياء بكافة » ، والذي رأي العالم ليس كمراكمة للمقولات ، والمفاهيمات

المجردة والقوانين العامة ، بل شبكة معقدة جدا من العلائق ، الشخصية بالنسبة له ، تلك التي (كما افاد شيلي من قبل) « تسم علائقات الأشياء غير المفهومة قبلا وتديم فهمها » . ونتيجة لذلك أمكن للشاعر أن ينسق في نماذج متناسب والتفكير الجديد ، تلك العناصر المختلفة التي كانت خلافا لذلك ستبقى ، عقب تجزؤ العالم الوضعي ، في حالة فوضى وتفكك صرف . وقد عرف نداء هو فمانستال للشاعر كي يخلق من « الغابر والحاضر ، من الوحش والانسان ، والحلم والشيء ... عالم العلاقات » (٩) ، عرف بالنسبة للعصر الحديث دور الشاعر بتعابير أرهصت على نحو مدهش بعبارة أيليوت الكلاسيكية راهنا والتي امت بعد قرن ونيف : « إن عقل الشاعر لا ينفك عن دمج الخبرة المتفاوتة ، وإن خبرة الرجل العادي لتتسم بالفوضى والانظام ، والتجزؤ . وهذا الأخير يقع في النهوى ، أو يقرأ سينوزا ، وليس هناك من علاقة الهاتين الخرتين ببعضهما ، أو بضجة الآلة الكاتبة أو رائحة الطهي . أما في عقل الشاعر فلا تفتأ هاتان الخبرتان عن تشكيل كليات جديدة » (١٠) .

وعلى وجه الاحتمال فإن بوادر التغير في الحساسية الجمعية قد تبين - كما قال أورتيغا إي غاسيه - أولا في الفن والعلم المحض ، وهذا الشيء يعود بالضبط لأنهما أكثر الأنشطة حرية ، وأقلها اعتمادا على الشروط الاجتماعية . ومن رأس الجسر الذي أحرز في الشعر فإن هذا الاحساس بالعلاقة المتبادلة بين الأشياء ، والأعظم مما بدأ أن المفهومات التقليدية والمقولات اللغوية مستعدة للاعتراف به ، سرعان ما بدأ يفزو العلم والفلسفة . وقد بدأت تنهار باطراد الحواجز بين الذات والموضوع ، بين أنا أفكر وأنا موجود الديكارتية ، بين الانسان الملاحظ والطبيعة موضوع الملاحظة . وقد سلم العلم بأن الاستمرار في تمايز صارم بين الأشياء في الزمان والمكان وبين العقل الذي تناولها بالتأمل والتفكير لم يعد مسعفا في توضيح طبيعة الواقع الحديث . وبالنسبة للفيلسوف إيرنست مانخ هناك تغفل حميم بين الأشياء داخلا والأشياء خارجا : « لا يوجد فرقة واسعة بين النفسي والفيزيائي ، ولا « داخل » ولا « خارج » ... يوجد فقط عنصر من نوع واحد هي وفاقا للحظة مشاهدتها « في الداخل » أو

« في الخارج » . « كما سمح هاينز برغ بالاعتراف في داخل » (naturnbild) للفيزياء الحديثة بأن « العلم لم يعد يقف أمام الطبيعة كملاحظ لكنه يسلم بأنه جزء من التفاعل بين الإنسان والطبيعة » .

وشيئاً فشيئاً تقلدت المفاهيم الجديدة في العلم طبيعة الصور الزاهية الشعرية . وقد تقفت التطورات الحاسمة في العلم (ليس في ميدان علم النفس الحديث نسبياً فحسب بل كذلك في العلوم الفيزيائية الأكثر تقليدية) التبصر الحدسي والتخيلي عنه الذي « استثمر في صنع القصيدة » . والى العالم الفيزيائي نفسه مضطراً للاعتراف بوجود قوانين جديدة ومتفاوتة على نحو يبعث على الضيق كان يلعب فيها المنطق التقليدي والمنطق العام دوراً متقلصاً الى حد كبير . ودون « العتبة الميكروسكوبية » ، وفوق العتبة التليسكوبية للرؤية البشرية – مثلما كان شاعر هو فمانستال « يفلح الذرات ويتلهى بالكون – فان التخمين التخيلي بل الفانتازي قد غزا الفكر العلمي بدرجة لم يعهدها من قبل . وقد شاركت النماذج النحتية لعالم الأحياء الدقيقة ، والنماذج الرياضية لعالم الفيزياء النظرية الروائي بعضاً من طبيعة عالمه الخيالي . وقد تطلبت مفاهيم جديدة « غير علمية » كاللا منطقيّة واللا سببية الاعتراف الرسمي بها ، بل التحقق التجريبي منها . وقد اغتصبت لا يقينيات الاحتمال وانتهكت السيادة التي تتمتع بها المعرفة الدقيقة ، والتنبؤية الواثقة . وفي بعض الامثلة كان هناك تميز مشترك . وقد ادغم مفهوم « الانينية أو اجتماع الضدين » (ambivalence) الفرويدي في كينونة واحدة فكرتي الحب والكراهية المتناقضتين كلياً . وذهب علم النفس اليوناني (نسبة الى يونغ) مذهب اللعب بمفهوم الاضداد enantiodromia « ايلولة كل شيء الى ضده » . كما واجهت عالم فيزياء الكم معضلة تعريف طبيعة ما يدعى بـ « الجسيمات الأولية او الأساسية » (elementary particles) مما حدا به الى التخلي عن « التفريق الكلاسيكي » كما يقتضي المنطق العام Common Sense بين الكتلة والطاقة وسلم بوجود كينونة « اثينية » كلية كانت هي الموجة وهي الجسيم في آن ،

ومع ذلك فهي ليست بحصر المعنى لا هذه ولا تلك . كما حاجبت النظرية الخاصة للنسبية بأن المكان والزمان ، وعوضا عن كونهما كما كان العهد بهما دائما ، بعدين منفصلين وتميزين ، هما في الواقع ، وتحت ظروف حاسمة ومتطرفة ، دالتا بعضهما بعضا . وحسب هندسة الأبعاد الرباعية لمالينوفسكي فإن الخط الواحد يمثل مجمل تاريخ الجسم خلال متصل المكان - الزمان . والحق أن التغيير جراء هذه المعرفة الجديدة قد أصاب شكل العالم بالذات .

وضمن هذا التغيير الانتشاري في *Weltbild* المحدث بدا الحلم ينعم بمكانة جديدة وخاصة . ومع منعطف القرن بالذات ، ومع نشر (تفسير الأحلام) في عام ١٨٩٩ ، أسبغت نظريات فرويد توقير البرهان السريري على الكثير مما عرفه العقل الشعبي عن المضمون الرمزي للأحلام . وقد « برهن » على أن عمل العقل الحالم في العناصر المتباينة والمفككة الخاصة به والمتمثل في التجميع والتبويب قد أحرز نوعا خاصا من التماسك ، « منطقا » جديدا . وعلى الرغم من أن تذكرنا للأحلام إنما هو لا يقيني ومجتزأ فان فصاحة حتى شهادة ناقصة من هذا القبيل قد نظر إليها على أنها وسيلة اتصال من مرتبة مختلفة كليا . كما نظر الى التنافر وعدم التماسك الواضحين اللذين يتسم بهما الحلم رغما عن ذلك على أنهما طريقة العقل في إيصال أكثر الأشياء تعقيدا ومراوغة ، طريقة تتسم في الغالب باقتصاد وكماسة يحوزان على الإعجاب - هذه الأشياء التي ربما لم يدركها العقل قط شعوريا أو بما هو فوق عتبة الإدراك .

ويتضام زمنيا مع استكشاف فرويد السريري لطبيعة الحلم تلك التجارب الدرامية لستريندبرغ التي انطلقت تستثمر وعن عمد المنطق العلمي : « إلى دمشق » الجزء الأولى والثاني لعام ١٨٩٨ ، « مسرحية الحلم » لعام ١٩٠٢ ، والجزء الثالث من ثلاثية « دمشق » ، وكتب جلتها في عام ١٩٠٠ لكن لم تنشر كاملة حتى العام ١٩٠٤ . وفي مقدمته لـ « مسرحية الحلم » يبسط ستريندبرغ بوضوح مرامييه الدرامية :

« في هذه المسرحية الحلمية ، مثلما في مسرحيته
الحلمية السابقة « الى دمشق » حاول المؤلف أن يعيد انتاج
الصورة المفككة لكن الواضحة المنطق للحلم . فأي شيء
عرضة للحدوث . الأشياء كافة هي ممكنة ومحتملة . -
لا وجود للزمان والمكان : على خلفية من الواقع غير ذات أهمية
ينسج الخيال ويحوك نماذج جديدة ، خليطا من الذكريات
والخبرات ، والأفكار الحرة ، والسخافات . والارتجالات .
والشخص تنشط ، وتتضاعف ، وتمتد . كما أنها
تتبخر ، وتتبلور ، وتتبعثر ، وتتناحي . لكن لواء السيادة
عليها جميعا يعقد لشعور واحد ، الا وهو شعور الحالم .

هذا ، وقد غدا الحلم بالنسبة لكثير من فناني وكتاب العقدين
الأولين للقرن العشرين - كما شدد آرنولد بينيت - مثال الـ *Weltbild*
بأكمله المحتذى ، والذي يكون فيه الواقع واللا واقع ، المنطق والفانتازيا ،
المبتدل والسامي ، وحدة متراصة وعصية على التفسير . وقد تم بلوغ
الدروة في السورالية :

ان الطبيعية شديدة التدقيق على التفاصيل والدمج
العشوائي لعلائقها والتي تستنسخها السورالية عن الحلم
لا تعبر عن الشعور بأننا نعيش في مستويين متفاوتين فحسب ،
وفي مجالين مختلفين ، بل ان هاتين المنطقتين من الكينونة
تتغلغلان في بعضهما بشكل كلي مما لا يمكن معه الحاق
او مقابلة الواحدة بالآخرى لكونها نقيضتها . ومن المؤكد
ان ثنائية الكينونة ليست بالمفهوم الجديد ، وان فكرة
Coincidentia oppositorum * هي مألوقة تماما بالنسبة
لنا . . . لكن ازدواجية المعنى وازدواج الوجود ، مصيدة
الفهم البشري واغوائه ، والقابعين سرا في كل ظاهرة من

(*) التصادم الاتفالي .

ظواهر الواقع ، لم يكونا موضع خبرة مكثفة كما هما في
الراهن . (١٢)

- ٥ -

وقد تعرض لهذه المسألة باقتصاد اكبر ، ينتم عن برامة .
غوتفريد بن : (١٣)

لقد احتفى الطراز لظاهري للقرنين الثاني والثالث عشر
بالحب التملقي ، أما الطراز الظاهري للقرن السابع عشر فقد
روح (أسبغ على ، أو بث الروحانية) الروعة التياهة ،
أما الطراز الظاهري للقرن الثامن عشر فقد علمن المعرفة ،
أما الطراز الظاهري للراهن فقد حقق الاثنينية الموحدة ،
دمج الشيء بنقيضه .

هذا ، وان حالات التقاطعية لا تنتهي . فإلى رواية هيس
« ديميان » التي كانت فيها الالهة الرئيسة ، أبراكساس ، رجلا وامراة
في آن ، الها وشيطانا معا ، والتي تنطوي ضمنها على فعل عبادة وفعل
جريمة وحضورها يوحى بالرعب والغبطة في آن . وإلى اللحظة التي
تلتفت فيها بيلا كوهن في رواية جويس « يوليسيز » ، وهي في بيت
الدعارة نحو بلوم بعينها الفاحمتين جدا وتسأله بلغة الهاوية المعجبة عما
إذا كان يتذكرها فيجيب هو « نيس . يو » (من : يس و نو = كعم ،
نلا - المترجم) ، وكيف ان بيلا هذه المرأة المسترجلة بشايرها الناميين
بقوة ، تعاني تحولا في الهيئة لتصير الى يلو كوهين ، رجل متخنت له
شعر نابت بشكل خيف . وإلى تفسير ريلكله لمعنى « مرائي دوينو »
و « سوناتات الى أورفيوس » من حيث تعبيرها عن « هوية الرعب
والغبطة » و « وحدق الحياة والموت » (١٤) .

على انه إذا كان هذا ، بكافة ، هو كل ما تتسم به الحركة الحدائية
- التلثاف أفعى حيث تفقد معه النعم والا ، الحياة والموت ، الرجل

والمرأة ، الرعب والسعادة ، الجريمة والعبادة ، الإله والشيطان ، هويتها المنفصلة وتتآلف معاً - فإنه سيكون هناك قليل الجدّة . هذا وإن فكرة تصالح الأضداد هي بحد ذاتها قديمة ، على الأقل ، بقدم هيراقليطس . وكما أشار هاوسر فإن فكرة التضاد الاتفاقي *Coincidentalil oppositorum* مألوفة لدينا منذ فلسفة نيقولا كوسا وجيوردانو برونو . ولقد أنتج القرن التاسع عشر ذاته صوراً مختلفة كثيرة للفكرة . فقد مضى شيلينغ يستكشف منطقة ما وراء الفردانية البشرية ، رحم ظلام تختفي فيه كافة نقاط التمييز ، خاصة بين الذاتية والموضوعية . كما اكتشف غوته في الطبيعة قوة هائلة عصية على الفهم ، الـ « شيطانية » المؤلفة من المتناقضات والتي كانت بحد ذاتها تعسفية وضرورية في آن . أما هيغل فقد اهتم بالمطلق الذي وجدت فيه الأشياء حلولها ، ليس الأشياء المعاكسة فحسب بل المتناقضة . كما دعا كيركيغارد الإنسان الى أن يقفز بإيمانه ليعبر هوة التناقض .

وليس يرقى الى الرضى أن ندعو التجلي الحدائي لهذا بـ الاثينية او تكافؤ الضدين » ، كما فعل بن . وعلى وجه الحصر ، فإن معاجمتنا لعدم الكلمة التي تحيط بكافة طرق الربط المتنوعة فيما بين الأضداد ، والعكوس ، والمتناقضات ، والتي تضفر ضمن مقولة دلالية واحدة أفكاراً من قبيل التقاطب (تناقض القطبين) ، والثنائية ، والجدلية ، والشيزوفرانيا ، والتركيب ، والاثينية ، ويتم معها قبول جمع المختلفين البسيط *Oxymoron* وكذا الفكرة الأرسطية ومؤداها أن « الاتساق الأكبر ينبع من الأضداد » ، والتي تصل في مداها الى أفانين علم النفس الفرويدي واليونغي .

هذا وإن الصفة المميزة - والعسرة - بخصوص الطريقة الحدائية هي أنها تتطلب ، كما يبدو ، تصالح طريقتين متميزتين من التوفيق بين المتناقضات ، وهاتان الطريقتان بحد ذاتهما لا تسلمان كذلك من التضاد . فمن نحو ، نرى أنها تقر بصدق تركيب هيجلي ، آلوي على درجة كبيرة من العقلانية، وحدة عليا تحفظ جوهر المنصرين المتناقضين بينما تقضي في

الآن ذاته على وجودهما ككيانين ، مناصين . ومثلما هي حال الشخصية في مسرحية ستريندبرغ «الى دمشق» التي كان التركيب الهيفلي بالنسبة اليها والمؤلف من (نعم) و (لا) السبيل الى الفهم النهائي (١٥) :

الطريقة : التوكيد . النقيض : النفي . التركيب :
الفهم ... انت تبدأ الحياة بقبولك الاشياء بكافة . ثم تمضي ،
جرياً على المبدأ ، لتنفي الاشياء بكافة . والآن اختتم حياتك
بفهم الاشياء بكافة . لا تكن بعد الآن وحيد الجانب . لا تقل
« إما ... أو » ، بل عوضاً عن ذلك « كلا ... و » .

انما في الآن ذاته ، يبدو أن العقل الحدائي بحاجة أيضاً لأن يقر
بانكار كيركيغارد « الحدسي » لهذا على أنه يجعل كل شيء بضباب كثيف
يستحيل معه تعرّف أي شيء ، ويقبل ، عوضاً عن ذلك ، مفهومه في
« اما / أو » بدلاً من المفهوم الهيفلي « كلا / و » ويجب الا ننظر الى
« اما / أو » ، كما زعم كيركيغارد ، على أنهما حرفا عطف تفريقيان ، بل
هما في الانتماء واحد لا تنفصم عراه مما يجدر معه كتابتهما في شكل كلمة
واحدة . وتمثل وظيفتهما المتفردة في التأليف بين أضداد الحياة في علاقة
حميمة جداً بينما تحافظ ، في الوقت ذاته ، على شرعية التناقض بينهما .
ويبدو أن الأمر إذ ذاك يتمثل في أن الهدف الحدائي ينبغي تعريفه على
أنه حل هيفل بكيركيغارد دون أن يلتزم المرء كلية لا بفكرة « كلا / و » ،
ولا بفكرة « اما / أو » بل (إذ جاز القول) بكلا - وبلا أحد . وعلى
نحو لا يبعث على الاطمئنان ، اذن ، تفدو الصيغة الحدائية « كلا / و
و / أو إما / أو » .

وعليه ليس بالأمر المستغرب جداً أنه، ورغم أن هذا الموقف الملتبس
بشكل كبير يمكن أن نلغاه في قلب عدد من الأعمال الادبية ذات الحدائية
الأكثر جلاء ، قد وجد عيف طبعي من جانب الكتاب لمحاولة القول
« ببسيط الكلام » ما الشيء الذي كانوا يبتفون . وان الفكرة ذاتها على
درجة من المراوغة تكفي لأن تفيد من التعقيدات الدقيقة في دلالتها النسي

تسم اللغة الشعرية أو الرمزية ، أو من موارد الاتصال الروائي أو المسرحي . ومن القلة التي جرّبت ذلك هيرمان هيسه الذي جرّب في مقالة له أن يحدد بتعابير مباشرة ما رغب بالضبط أن يحاول إجراؤه بإزاء الكلمات . فلو كان موسيقياً ، كتب بقول ، لأمكنه دون كبير عناء أن يكتب نغماً موسيقياً من جزئين فيه يكمل خطأ العلامات والأصوات ، ويقارعان ، ويحددان ، ويوازيان بعضهما بعضاً ، ويرتبطان مع بعضهما عند كل نقطة بشكل متبادل وبأكثر الطرق حيوية وحميمية : ومع ذلك فإن كل من بإمكانه أن يقرأ الموسيقى سيكون قادراً دوماً على أن يرى ويسمع كل علامة منفصلة جنيّاً إلى جنب مع علامتها النقيض والمكملة ، اختها ، عدوتها ، نقيضتها . وكان هذا النغم بجزئيه ، وهذا السير التناقضي ، وهذا الخط المزدوج هو عينه الذي رام التعبير عنه بالكلمات : (١٦)

أرغب دائماً أن أشير بكل متعة إلى هذا الخليط المبارك في عالمنا هذا . لكن وبقدر دائم مماثل أذكر بحقيقة أنه في الأساس من هذا الخليط تكمن وحدة . كما أرغب دوماً أن أبتّن أن الجميل والقبّيح، النور والظلمة، الخطيئة والقدسية هي أضداد فقط لفترة مؤقتة ، وأنهما لا ينفكان عن التحول كل إلى الآخر . بالنسبة لي ، إن أسمى مفردات الجنس البشري هي تلك العبارات والصور القليلة الغامضة التي ينظر فيها إلى كبرى الأضداد في العالم على أنها ضرورية ووهمية في آن .

وعليّه فإن « الرموز السحرية » لهيس تكوّن نوعاً من لغة ما وراثية تنضمّ فيها الأشياء التي أبقتها اللغة التقليدية منفصلة عن بعضها ، إلى بعضها ضمن كون جديد من الخطاب يتيح لأضداد العمل اليومي الرتيب أن تحتاز وفي الآن ذاته على هوية منفصلة ومشتركة ، وأن تكون على السواء « ذاتها » و « غير ذاتها » معاً . وهذا ينطوي على دعم كبير لرأي رولان بارت في أن الهم الرئيس للأدب المحدث — بتقديره منذ فلوبر — قد كان مرتبطاً باشكاليات اللغة . (١٧)

توحي شهادة « الأرض اليباب » (١٩٢٢) بأن هذا النوع من الرؤية
الحدائية على نحو خاص يليق به أن يدعى « تايريزياً » . وإن الأهمية
المركزية للقصيدة التي تنطوي عليها الأبيات :

أنا تايريزياس ، رغم أنني لا أبصر ، وانبض بين حيايين ،
شيخ بصدر أنثوي متغضن ، أقوى على الرؤية
وقت تكون الساعة البنفسجية ...

لهي شيء أكده إيليوت نفسه . وقد تم مراراً اقتباس ملاحظاته في
« حواشي الأرض اليباب » :

«على الرغم من أن تايريزياس مجرد مشاهد وليس حقاً
« شخصية » ، فإنه أهم شخصيات القصيدة ، إذ يوحد
الشخصيات الباقية بكافة . ومثلما يندغم التاجر ذو العين
الواحدة ، بائع عنب الثعلب ، في البحار الفينيقي ، كما لا يتميز
هذا الأخير كلية عن فرديناند أمير نابولي فكذلك بالضبط
كافة النساء هن المرأة واحدة ، ويلتقي الجنسان في تايريزياس .
فما يراه تايريزياس يكون ، في الواقع ، مادة القصيدة » .

وهكذا ، فعلى الرغم من تعرفهم كلا على حدة فإن الرجال بكافة هم
رجل واحد ، والنساء امرأة واحدة ، والرجال والنساء يلتقون في
تايريزياس العرّاف الكفيف الذي هو مجرد مشاهد و« الشخصية الأهم » ،
هو في الوقت ذاته محوري ومحيطي .

وعلى الرغم من كونه كفيفاً فإن تايريزياس يمكنه أن يرى وقت تكون
الساعة البنفسجية - في تلك اللحظة بالضبط التي يفتقد فيها النهار
والليل كيانهما المنفصلين ويندغمان في بعضهما بعضاً . أن البصر الحقيقي ،

كما يوحي هذا ، يتعارض مع الرؤية الحقّة . وإذ نحن نركّز بحدّة على الظواهر المنفصلة للحياة فإننا إنّما نخترلها الى سلسلة متتابعة من أشياء معزولة لا رابط بينها ، وقولنا لا يتعدى « هاهنا ... وهاهنا ... » كما تفعل مدام سوسوترس ، كاشفة الغيب الشهيرة ، بمجموعتها اللعينة من ورق اللعب . وقد حازت على سمعة (مزيفة) بأنها « أكثر النساء في أوروبا حكمة » نتيجة توجيهها بصرها الواضح ، كشفها الغيب بتركيز شامل على الأشياء ضمن ساحة رؤيتها بشكل تنفصل معه عن أي سياق أو محيط أكبر قد يعطيها معنى أو دلالة أشمل . وأن « ثبت » البصر يعني أن نركّز انتباهنا على كل شيء بمفرده ونهمل ما يحيط به ، أن نفهم العالم على أنه مجموع أشياء لا رابط بينها ، أن نمايز بشكل دقيق وصارم - هنة شائعة (وفاقاً لريلكه) عند الناس بكافة (« لكن الأحياء بكافة يقتربون خطأ التمييز بشكل حاد ودقيق ») (١٨) .

أما رؤية تايريزياس فهي خلاف ذلك . فإذا يراقب هو وقت تكون الساعة البنفسجية فانه لا يلقي بالاّ للقدرة التمييزية هذه التي يحلها الناس العاديون في أعلى مقام . بالنسبة اليه لا يمكن تمييز القذارة عن العظمة ، كافة الأسرة هي سرير واحد ، وكافة فنون ممارسة الحب هي الحدث غير التمايز عينه . وهو لا يكتثر لتفريقات المنطق العام بين الحياة والموت بعد أن رأى الجموع المتخالطة مع بعضها على جسر لندن كموكب من الموتى . وهو لا يرى أي فارق بين الماضي والحاضر ، ويحيي الفرد من الجيل الحاضر كواحد كان معه ضمن نوتية السفن في مايليه . Myllae وهو على النقيض من مدام سوسوتريس التي ترى بوضوح البحار الفينيقي ، التاجر ذا العين الواحدة ، والبقية الباقية ، كأفراد منفصلين ، نراه يرى الرجال بكافة رجلاً واحداً ، والنساء بكافة امرأة واحدة ، ويحل داخل شخصه الخنثوي حتى هذا التفريق الأخير بين الذكر والمؤنث .

وأن نتفادى تاويل عمى تايريزياس بتعابير سلبية وكفى — كما لو
انه كان ببساطة محروماً من المقدرة الفعلية التي ندعوها البصر الجيد —
لهو شيء تكلف « الأرض اليباب » كثير الكلف لقوله . فعماء الباصر يمتح
من منطق جد حداثي ، منطق يتجسد إذ ذاك في بنية القصيدة ككل .
وقد جاء التعليق غير المتوقع على هذه المسألة عقب ذلك ببضع سنوات
مع رواية ايلياس كانيتي لعام ١٩٣٥ Die Blendung والتي يمكن ترجمة
عنوانها الالماني بأشكال شتى من قبيل « معمي البصر » أو « المبهر » أو
حتى « الوهم » ، مما يرتبط بالمسألة التي نحد بصدها بشكل أكثر
يقينية من الترجمة الانكليزية المنشورة Auto-da-Fé فصل الايمان
(اعلان الحكم وتنفيذه من قبل محاكم التفتيش على المارقين — المترجم) .
يكشف بطل هذه الرواية كذلك ، وهو أستاذ للدراسات الشرقية ،
لوحده وبالمصادفة القوة التخيلية الكاملة للعمى (أو على الأقل للرؤية
« المصابة » المسيطر عليها) باعتبارها مبدأ كونيا . واذا وجد انتباهه
مشتتا عن كتبه وبحوثه بفعل منظر الأثاث المبهرج دون ذوق لغرفة النوم
والذي وضعته زوجته في مكتبته فانه يعلم نفسه كيف يشق طريقه بين
الرفوف وعيناه مغمضتان ، وينتقي كتبه « وهو أعمى » . وعلى الرغم
من انه لا مفر من ارتكابه ما يعتبره منطق البصر العادي أخطاء فان النتيجة
مع ذلك تدهشه وتبهجه وتؤثر فيه . هناك اقرار بقيمة الاحتمالية ،
الارتصاف بالصدفة ، الحظ مما يستدعي الى الذاكرة ثانية فكرة بارث
بأن « الفكر » هو من إعداد احتمالية الكلمات ، وأن « هذا الحظ اللفظي
.. يفض من الثمرة اليانعة للمعنى .. »

على أن المقصد لا يتمثل في الايحاء بصورة ايليوت — رغم ما قد تكون
عليه من جاذبية — وهو يمشي بخطى خافتة على عماء بين الرفوف ،
يتلمس طريقه الى شكسير ، أو ملتون أو دانتي ليضع يديه ، عوضاً
عن هؤلاء ، على كتاب تشابمان « الدليل لطيور الجزء الشرقي من امريكا
الشمالية » أو « الهدم المقترح لتسع عشرة كنيسة في المدينة » أو أي
من الكتب الأخرى التي تدلي بمساهمتها غير المتوقعة في « الأرض

اليباب » . ان بطل كانييتي ، بالاحرى ، يرى في اغاراته الجريئة داخل المكتبة مبداً فاعلاً في حالة العمل : بهذا النوع من العمى الباصر الذي يتوافر لديه يكتشف طريقة لربط الأشياء التي لا تبدو خلاف ذلك انها ترتبط ببعضها قط . ويغدو العمى الوسيلة التي نتفاهم بها مع الحياة . الامر الذي يتيح وجود فلسفة احتمالية جديدة بالكامل . يقر رأي بطل كانييتي على ان « العمى هو سلاح ضد الزمان والمكان ، وان وجودنا هو عمى فظيع فريد من نوعه . وهو يتيح وضع الأشياء سوية وهذا لم يكن ليتاح لو امكنها رؤية بعضها بعضاً . » ان عماء التخلي ، مثلما هو عمى العيون المملوءة دمعا أو ألماً ، أو عمى أولاء الذين يغمضون أعينهم كيما يعلموا أو يحبوا أو يموتوا ، أو العمى الذي يأتي مع بصر زائد ، مع « التفرس في قلب النور » - مثل هذا العمى ، كما يذهب الزعم ، يفضي الى شهادة موثوقة عن مغزى الحياة الحقيقي أكثر مما بفعل تقرير الشهود الذين ينعمون بالبصر التقليدي الجيد .

بالنسبة لكثير من العقول لا يمكن لهذا أن يمثل الا الفوضى - تقارير فوضوية لحالة القرن العشرين التي كانت هي نفسها فوضوية ، تهديد للقواعد التي نظم وجودنا بموجبها بالصورة التقليدية . « النظام » يزكي نفسه بنفسه لكونه شيئاً موجوداً في طبيعة النظام الكواكبي ، ترتيباً لأشياء « متماسكة » عن طريق قوة تلحمها الى بعضها ، قوة يؤدي فشلها الى تفكك بسيط في الاجزاء :

تتداعى الأشياء ، ويميد المركز

وتنفلت الفوضى على العالم ...

إن مفردات الفوضى بحد ذاتها - التفكك ، التجزؤ ، الاختلال - تشي بالانقسام أو الانقسام الى أجزاء . لكن الشيء المعروف في الطريقة الحدائية ليس أن الأشياء تتفكك بل بالاحرى تتألف (وهذا يستدعي بالمناسبة أن نستذكر اشتقاق الكلمة « Symbol الرمز »

من Symballein ، أي يلقي سوية) ، في الحركة الحدائية لا ينظر الى المركز على أنه يمارس قوة نابذة بل جاذبة ، والنتيجة ليست التفكك بل (لنقل) اندماجا أعلى . ان التهديد الذي يحقق بالنظام (التقليدي) لا يأتي من تفكك نظام كوالكبي بل من انكار نظام التضمير (الوضع في أضابير) حيث النظام مستمد من الإبقاء على الفصل بقدر الإبقاء على الاجتماع مع وجود بطاقات وملفات وعيون تصنيف للتمييز والفصل بين الأشياء - كما تعمل اللغة ذاتها على فرز وفصل تلك الأشياء التي دعت الحاجة ذات مرة لتمييزها عن بعض . لكن في الحالة التي تتبدل فيها المقولات المفهومية بوتيرة تختلف عن المقولات اللغوية تكون الضغوطات فورية . وعندما يتطلب النموذج الذي يفرضه الفكر بالضرورة على الخبرة مراجعة جوهرية ، وعندما يحتاز النظام اللغوي المطلوب للتعبير بالالفاظ عن الحالة الجديدة على عطالة هائلة غريزية لا بد من تدليلها ، فان أزمة في الثقافة ومعها تدشين « مرحلة حضارية » (١٦) جديدة بالكامل هي حتمية الوقوع .

الحواشي

- (١) هوغو فون هوفمانستال «Gabriele D'Annunzio» في *Gesammelte Werke* (ستوكهولم ١٩٤٦ *Prosa* مجلد ١ (١٩٥٦) ص ١٤٩ .
- (٢) لكي نوائم مصطلح أ. ن. واليتهيد : أن أدب القرن التاسع عشر ... هو شاهد على التنافر بين الحدوس الجمالية للجنس البشري وآلية العلم . (العلم والعالم الحديث ، كامبردج ١٩٢٧ ص : ١٠٨)
- (٣) د. م. ديكه *Ausgewählte Werke* ، (ليبزغ ١٩٢٨) ، مجلد ١ ص ٢٦٤ .
- (٤) فيليب راهف ، الأدب والحاسة السادسة (لندن ١٩٧٠) ص ٨٦ .
- (٥) كنت هامسن ، « من الحياة اللاشعورية للعقل » في *Saitiden* (١٨٩٠) ص ٣٢٥ وما يلي .
- (٦) فرانك كيرمود ، أحادي وتجليات (لندن ١٩٦٢) ص ٣٧ .
- (٧) ت. س. ايليوت « يوليسيز ، النظام والاسطورة » محاوره رقم ٧٥ (نيويورك ١٩٢٣) ص ٤٨٠ - ٤٨٣
- (٨) ستيوات هفس ، الشعور والمجتمع (لندن ١٩٥٩) ص ١٧٦ .
- (٩) هوفغون هوفمانستال ، *Der Dichter Unddiese Zeit* (١٩٠٧) ، في *Gesammelte Werke* و *Prosa* مجلد ٢ (فرانكفورت ام ماين ١٩٥١) ص ٢٨٣
- (١٠) ت. س. ايليوت ، « الشعراء اليتافيزيون » ، في مقالات مختارة (لندن ١٩٢٣) ص ٢٨٧
- (١١) ج. أورتيفا اي غاسيه ، المفزى الحديث (لندن ١٨٣١) ص ٢٦ .
- (١٢) أ. هاورس ، التاريخ الاجتماعي للفن (١٩٥١) مجلد ٤ ص ٢٢٤ .
- (١٣) فونفريد بن ، *Gesammelte Werke* (فيسبادن ١٩٥٩) ، مجلد ٢ ص ١٥٦
- (١٤) د. م. ديكه *Briefe* (فيسبادن ١٩٥٠) مجلد ٢ ص ٢٨٢
- (١٥) الاب ميلنشر في « إلى دمشق » الجزء ٣ ، الفصل ٤ مشهد ٢ .
- (١٦) في تحليل هيسه *Kurgast* ، مقتبسة في ريتشارد ماتريغ « هيرمان هيسه » (شتوتغارت ١٩٤٧ ص ١٣ وما يلي .
- (١٧) رولان بارت « الكتابة بالدرجة صفر » (لندن ١٩٦٧) ص ٩ .
- (١٨) د. م. ديكه ، في أولى « مرآتي ودينو » .
- (١٩) التسمية لديفيد جونز : انظر كتابة « العهد التاريخي الجديد والفنان » (١٩٥٩) ص ١٢٩ .

جغرافية الحركة الحداثية

من الملامح اللافتة أكثر مما عداها في الحركة الحداثية اندياحها الجغرافي الواسع ، وتعدد جنسياتها . واذا يلقي أحدا نظرة فاحصة على نموذج تطورها شرقا وغربا ، من روسيا الى الولايات المتحدة ، فانه يلاحظ انبثاق ظواهر فنية ، وانفجارات في الوعي ، وصراعات جيلية تبدي - حتى ولو لم تكن دوما متزامنة - تشابها ملحوظا . على أن كل واحدة من البلدان المساهمة تحتاز على ارثها الثقافي ، وضغوطاتها الاجتماعية والسياسية الخاصة بها مما يفرض ، وبجلاء ، توكيدات وطنية على الحركة الحداثية . ويحيل أي وصف يتكئ على منظور وطني واحد وصفا مجتزعا على نحو لا يسلم من التضليل . ومن الأسباب المؤدية لهذا هو أن الحركة الحداثية ، كما يقترح مالكولم برادبري في المقالة الاولى من هذا الفصل ، ألقت موثلها الطبيعي في المدن - المدن التي أصبحت بدورها وبعد ذاتها مراكز عالمية . أما المقالات التالية فانها تعابن ، وبشكل انتقائي ، بعض البؤر المدنية الأكثر أهمية للحركة الحداثية في فترات تتسم بالكثافة الثقافية العالية : في برلين ، وفيينا ، وبراغ ، والتي هي أساسا مراكز الحركة الحداثية الألمانية في مطالع الفترة ، وفي موسكو وسان بطرسبورغ في الطور الرمزي قبيل الثورة ، وفي باريس في ذروة احتدام معارك الحركة الحداثية ، وفي لندن ، ونيويورك ، وشيكاغو . لكن لا مفر هناك من وجود فجوات : البوهيمية الاسكندنافية ، الاضطراب الناجم عن المستقبلية الإيطالية ، برلين العقد التعبيري ، مشهد ما بعد الحرب في باريس - تم التطرق ، مع ذلك ، الى بعضها في مكان آخر من هذا المؤلف . هذا ، ولا يقوى هذا القسم على أن يكون شموليا في مرماه . وهو ، عوضا عن ذلك ، يحاول أن يظهر شيئا من التنوع الذي اتسم به الجيشان الحداثي في عدد من المطارح الثقافية للحركة الحداثية .

— مدن الحركة الحداثية —

مالكولم برادبري

كان أدب الحركة الحداثية التجريبية الذي ظهر في السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر ، وتطور في القرن الحالي في نواح عدة في المدن ، ولا سيما تلك المدن التي تتحدث عدة لغات ، مدن احتازت ، ولأسباب تاريخية شتى ، على نشاط كبير وسمعة عظيمة باعتبارها مراكز للتبادل الفكري والثقافي . وفي هذه العواصم الثقافية ، وهي أحيانا إنما ليس دائما ، العواصم الوطنية السياسية ، نما ، وعلى نحو شامل في أوروبا ، جو حماسي من جديد الفكر وجديد الفنون استهوى وجذب ليس الكتاب الشباب والكتاب الطامحين فحسب ، بل الفنانين ، والرحالة الادبيين ، والمنفيين من بلدان أخرى كذلك . وفي هذه المدن ، بمقاهيها ، وأماكن لهنوها ، ودورياتها ، وناشريها ، وأروقتها الفنية أخذت تتقطر الجماليات الجديدة ، ودخلت الأجيال في المجادلات ، وتصارعت الحركات ، وأصبحت القضايا والأشكال الجديدة مسائل للصراع والحملات المنظمة . واذ نفكر بالحركة الحداثية فلا مفر من التفكير بهذه المناخات المدنية ، والأفكار ، والحملات ، والفلسفات ، وعلوم السياسة الجديدة التي تخللتها : في برلين ، وفيينا ، وموسكو ، وسان بطرسبورغ ، حوالي منمطف القرن ، وفي السنوات الباكرة للحرب ، وفي لندن في السنوات التي سبقت الحرب مباشرة ، وفي زوريخ ونيويورك وشيكاغو أثناء الحرب ، وفي باريس في الاوقات بكافة .

وقد كانت هذه المدن ، بالطبع ، أكثر من مجرد مراكز التقاء ونقاط عبور عارضة . فقد كانت بيئات مولدة للفنون الجديدة ، وبؤراً للجماعات

الفكرية ، وفي الحق ، للصراع والتوتر الفكريين . لقد كانت في معظمها مدنا ذات دور هيوماني (من النزعة الانسانية - المترجم) راسخ ، مراكز ثقافية وفنية تقليدية ، أماكن للفن ، والعلم والأفكار . بيد أنها كانت أيضا بيئات جديدة تحمل بداخلها تعقيد وتوتر الحياة المتروبوليتانية الحديثة ، والتي هي كامنة في عمق الوعي المحدث والكتابة المحدثه . ولطالما كان هناك ارتباط وثيق بين الأدب والمدن . فها هنا توجد المؤسسات الأدبية الأساسية : الناشر ، رعاة الفنون ، المكتبات ، المتاحف ، دور بيع الكتب ، المسارح ، المجلات . وها هنا ، أيضاً ، مشى شذائد الاحتكاك الثقافي ، وحدود الخبرة : الضغوطات ، البدع الجديدة ، المناقشات ، وقت الراحة ، المال ، التغيير السريع للأشخاص ، طوفان الزائرين ، صخب ولفظ عديد اللغات ، التجارة النشطة في الأفكار والأساليب ، فرص التخصص الفني . وقد عاف الكتاب والمفكرون المدينة منذ أمد : كان حلم النجاة من شرها ، وقربها ، وانسائها ، ووتيرتها ، ونموذج انسانها بالذات أساس انشقاق ثقافي عميق ، تجلى في ذلك النوع الأكثر ديمومة ضمن الأساليب الأدبية ، الأدب الرعوي ، والذي يمكن أن يكون خطاباً نقدياً للمدينة ، أو تنزهاً عنها وتمالياً عليها . كما بدا أن أشكال وجوانب استقرار الثقافة ذاتها تنتمي في الغالب ، وفي المال الأخير ، الى خارج نطاق النظام المدني^(١) . ومع ذلك فقد يمم الكتاب والمنقفون ، بعد كل هذا وذاك ، شطر المدينة كما لو كانت ضالتهم الأساسية فيها الفنون ، والخبرة ، والتاريخ المحدث ، والتحقق الكامل لامكاناتهم الفنية . هذا ، وقد وفرت المدينة بما فيها من دفع وجذب ، وصد وجاذبية ، مواضع ومواقف غارت في عمق الأدب ، حيث أصبحت المدينة مجازاً أكثر منها مكاناً . في الحق ، غدت المدينة بالنسبة لكثير من الكتاب النظير الحق للشكل - بالنسبة لبوب وجونسون ، وبودلير ودوستويفسكي ، ديكنز وجويس ، ايليوت وباوند . لكن المدينة ، كما توحى هذه القائمة الرحبة ، لم تبق شيئاً واحداً ، كما ولم تبق الصيغ والأشكال ذاتها أيضاً . وإذا كانت الحركة الحداثيّة فناً مدينيّاً ، بخاصة ، فهذا يعود في جزء منه الى أن الفنان المحدث ، كما زملائه ، قد علق في روح المدينة الحديثة ،

والتي هي ذاتها روح المجتمع التقني الحديث . وقد احتازت المدينة الحديثة على معظم وظائف واتصالات المجتمع ، وعلى جلّ سكانه ، وأقصى حدود خبرته التقنية ، والتجارية ، والصناعية والفكرية . لقد أصبحت المدينة ثقافة ، أو لعلها النوضى التي تعقبها . واذ هي ذاتها الحداثة كفعل اجتماعي ، فإنها تمثل مركز النظام الاجتماعي السائد ، والحد أو الطرف المولد لنموه وتغيره في آن .

واذ الأمر على ما هو عليه فإن الفن الحداثي قد نمتى علاقات خاصة مع المدينة الحديثة ومع دورها كمتحف ثقافي وبيئة جديدة في آن . هذا . وان للنزعة الحداثية جذورها الضاربة بعمق في عواصم الثقافة في أوربا : وعواصم الثقافة هي ، كما يفيدنا السوسيولوجيون ، تلك المدن التي تحتاز على بعض الوظائف المعينة الخاصة بها ، وتغدو مراكز للتبادل الثقافي ، أمكنة يحافظ فيها على الموروث في ميدان مفترض ، وحيث تتجمع الاخبار ذات الدلالة ، ويتعاضم وجود المختصين ، ويكون احتمال وجود البدع الجديدة أقوى ما يكون عليه . والحق أن معظم هاته العواصم الثقافية كانت مدنا نموذجية حديثة ، تولد التغير بقدر ما تولد الاستمرارية . لقد كانت بؤر نشاط فكري وقت أن كانت الانتلجنسيا تتوسع ، وتكتسب مزيدا من الشعور الذاتي كطبقة منفصلة ، وتشعر بالفصل المتزايد عن الأنظمة الاجتماعية المهيمنة ، وتتوجه بشكل متنام نحو المستقبل والايمان بالتغيير . لقد كانت بؤر هجرة من الريف ، أمكنة للتمو السكاني ، وضغوطات نفسية جديدة ، وتكنولوجيات وأساليب حديثة ، ومناخات للتححر والافتضاح معا ، في مجتمعات تنمو الى مزيد من الديمقراطية والتكتل في ظل قدرة الاذابة والحلول التي تتمتع بها المرحلة الثانية من الثورة الصناعية . كانت مراكز للنشاطات والتجمعات السياسية الجديدة . وقد أخذ يتضح لكثيرين ، مع نهاية القرن التاسع عشر ، أن المدينة كانت جرحا من عملية كلية لتحلل العلاقات ، والالتزامات القديمة الاقطاعية والطبقية . وقد أثرت هذه العملية بدورها على منزلة الفنانين وصورتهم الذاتية وحفزتهم على نشدان التقطير الاستطائقي

(الجمالي) من نفس محيط الابتداع والسيولة الذي نربط به المدينة الحديثة *Gesellschaft* كما في تعريف فرديناند تونيس المشهور (٢) . ولم يكن مصادفة أن يكون القرن التاسع عشر في آن القرن العظيم للمدينة الغربية والقرن الذي وجد فيه الكتاب والفنانون أنفسهم ، وقد تحرروا من الاعتماد على الأوصياء ، بعض الطبقات الثقافية المعينة ، في ذلك الموقف التناقضي من الاعتماد ، وعدم الحزم الاجتماعي مما ندعوه اليوم في الغالب بالتغريب . كما وليست هناك أية مصادفة في أن يتزامن نمو المدن كتجمعات شاسعة من ناس في ادوار ومواقف عريضة التباين ، وعليه كأماكن للاحتكاك والتعير والوعي الجديد ، مع الرغبة في البدع الثقافية المتطرفة الجدة ، ومع الشعور بنأزم في القيمة والتعبير والذي لامس الفنانون بخاصة . ففي الولايات المتحدة ، حيث أمكن رؤية ظاهرة التمدين السريع بأشد اشكالها تطرفا ، أطلق جوسيا سترونغ على المدن الحديثة بما فيها من مشكلات اجتماعية لا تني تتكاثر ، وبما تحوزه من بوتقة انصهار لطبقات وأعراف تعيش لصق بعضها ، وبما هي عليه من تباينات اجتماعية ، وبنية غريزية من الترقب وانقشاع الوهم ، ونموها المجسّي (من المجسات واللوامس) والفامض - « مراكز العواصف بالنسبة للمدينة » وهكذا كانت : المدينة ، كما الثقافة ، كانتا من خلقها وتدميرها في آن . وإنا لنرى الترجيعات الشكلانية لتلك العملية واضحة في وجود الشكل واللاشكل ، وتركيبية وانحلال الفن الحدائي . هذا ، وقد تجسدت الفوضى الثقافية التي ترعرعت في ظل المدينة المرحمة المتنامية أبدا ، وهي برج بابل احتمالي ومتعدد اللغات ، في فوضى واحتمالية وتعدد مماثل في نصوص الكتابة المحدثه، وتصاميم وشكل الرسم الحدائي .

لم يكن فن الحركة الحدائية أول الفنون التي وصلت الى هذا . فقد نلفى مظاهر الوعي هذه في الواقعية والطبيعية . وقد يجادل المرء بأن لهذه الاحتمالية المتعددة النطق ، والتي تسم المدينة الحديثة ، علاقة كبيرة بنشوء ذلك الشكل الادبي الأكثر واقعية ، وفضفضة ، وذرائعية مما عدها ، الا وهو الرواية . وبالتأكيد ، فان كثيرا من موضوعاتها - بدءا

من التشديد الواقعي على هيمنة الواقعة الجديدة وصولاً إلى التشديد الطبيعي النزعة على قدرة البيئة الخارجية ، وحركة الجماهير ، والتعرض للقوى - هي استجابية لفكرة مدينة الحياة الحديثة العظيمة الخطر . فعند ، على سبيل المثال ، ستندال ، وبلزاك وديكنز ، وزولا ، ودوستويفسكي ، وستيفن كرين ، يمكننا أن نتبين الشكل الروائي وهو يوسع الاستعارة المدنية أو يسمى وراء الخبرة المدنية ، ويتخذ تلك الوضعيات - وضعيات الصحفي ، أو العالم الاجتماعي ، أو النبي الاستيهامي أو السوربالي ، الإنسان الخفي - والتي هي أفضل من يسبر احتمالية ، وتعددية ، ومبادئ الصراع والنمو في الحياة المدنية . « أنا ملزم أن أكون في لندن » ، كتب جورج جيسينغ : « لأنني ملزم أن أعمل جاداً في تجميع بعض المواد الجديدة » . لقد كانت المدينة ، بكل ما في التسمية من معانٍ ، مادية ، وقد أفرزت خصوصيتها شكلاً فنياً . (كتب مولا) « هناك تناسق مؤسس ، وإن القصة تتركب ذاتها من كافة الملاحظات المجمعة ، وكافة التعليقات ، والتي تقود الواحدة منها إلى الأخرى بفعل قيد الشخصيات ذاته ، ولا تتعدى الخاتمة كونها نتيجة طبيعية ومحتومة » . (على أن الحركة الحداثية تبدو كأنها تطرح تلك « النتيجة الطبيعية والمحتومة » مستبدلة بالمدينة « الواقعية » - تلك البيئة التي تسيطر عليها المادة ، بيئة المعامل ذات الشروط السيئة ، والفنادق ، وواجهات المحال والترقب ، والتي ينقلها بكل اتقان ، على سبيل المثال ، زولا أو درايزر ، باعتبارها ميدان العمل الكلي في سبيل الإرادة والرغبة البشريتين - المدينة « غير الواقعية » ، مسرح الرخصة والفانتازيا ، الكينونات الذاتية غريبة الشكل في تراصف غريب مما ينقله لنا دوستويفسكي وبودلير ، وكونراد وإيليوت ، وبايلي ودوس باسوس على أنه انطباع غير محسوم ومتعدد . إن الرواية المدنية الحديثة ، كما يقول لنا ريموند ويليامز ، تستجلي وعياً « مكثفاً ومجزئاً ، ذاتياً فقط ، ومع ذلك فهي في شكل ذاتيتها نفسه تضمن آخرين ، ممن هم الآن ، جنباً إلى جنب مع الأبنية ، والضجيج ، والمشاهد ، والروائح مما نلفاه في المدينة ، أجزاء من هذا الشعور الواحد والمتسارع » (٢) . إن الواقعية

تؤنس ، والطبيعية تعلمن ، لكن الحركة الحدائية تعدد وتبني ما فوق الواقع (أي السوربالية - المترجم) . وحيث إن المدينة في كثير من الفن الواقعي هي حد التحرر والانعقاد ، نقطة الانتقال الى الامكانات المفعمة بالامل ، وحيث إنها في كثير من الفن الطبيعي هي نظام هائل ينبض بالارادة البشرية ويتخطاها في آن ، غاية ، او هوة ، او حرب ، فانها في كثير من الفن الحدائي بيئة الشعور الشخصي ، والانطباعات الرجراجة ، مدينة بوجلر الملأى بالزحام ، ومواجهات دوستوفسكي الصادرة عن العالم الخفي ، و melange adulteire dutout (خليط الزنا من الاشياء كافة) (٤) عند كوربييه (وايليوت) .

ان الكتابة الحدائية تنحو بشدة نحو حصر الخبرة في كبسولة المدينة، واتخاذ رواية المدينة أو قصيدة المدينة أحد أشكالها الرئيسية(٥). ومنه فإن « ملاحظات أو مذكرات من الخفاء » للدوستوفسكي ، و « الجوع » الهامسن ، و « الأميرة كاساماسيما » لجيمس ، و « ماجي » لستيفن كرين ، و Berlin Alexanderplatz لدولسن ، و (سلان بطرسبورغ) لبائلي ، و « العميل السري » لكونراد ، و « هف سيلوين موبلي » الباوند ، و (*) « Steppenwolf » لهيسه ، وقصائدماياكوفسكي وروايات تريبست لسيفو ، و « الأرض الباب » لإيليوت ، و « الجسر » لهارت كرين ، و « حوالة مانهاتن » لجون دوس پاسوس ، و « السيدة دالواي » لفيرجينيا ولف ، و « حكم محاكم التفتيش » لكافيتي ، و « باترسون » لويليام كارلوس ويليامز ، و « الغثيان » لساوتر ، تنتمي الى نوع أو جنس حدائي ثابت . وإن ماله أهمية خاصة هو أن افتراضهم الواسع الانتشار بشأن طبيعة المعالم الطبيعية المدنية بالضرورة والتي فيها نحيا ، والتي نلغى فيها المدينة ، كما الحوا مراراً علينا ، « نظاماً من الحياة مبنياً على مبدأ جديد بالكامل » ، هذا الافتراض يميل نحو موضوعة الفنان الحديث في المدينة ، ليس لأنها مادته الحديثة ، بل

★ ديب البواوي .

لأنها وجهة نظره الحديثة . وقد اتخذ كثير من الفن الحدائي وضعيته ، واستقى منظوره ، من نوع من المسافة محدد ، وضعية المنفى - وهو البعد عن الأصول المحلية ، وولاءات الطبقات ، والالتزامات والواجبات المحددة لأولاد الدين أوكل لهم دور محدد في ثقافة متماسكة ، وفي انغماسه المطرد في المدينة آل الفنان إلى أن يقارب شرط الفكر ، وكما أن الانتلجنسيا الحديثة قد فدت أشبه بتجميع لأطبعي ، عاكف على المحدث ، ويسعى إلى الارتقاء بالوعي ، وتوفير نظرة شاملة مستقلة ومستقبلية ، كذلك كانت الحال مع الفنانين الحدائيين - الذين أنبتوا ، كما ستيفن ديد الوس ، عن العائلة ، والمرق ، والدين ليكونوا الضمير الذي لم يطلق بعد لسلاطهم . وقد حفز هذا على كثير من المسألة الجمالية المتخصصة ، ذلك الكلف الوسواسي بالحرفة والشكل والذي يميز أحد أجزاء الحركة الحدائية . لكنه ، وعلى قدم المساواة ، شجع ارتياد البيئة الاجتماعية التي كانت مصدر التحول الذي طرأ على الجديد الثقافي . وإذا كان أحد موضوعات الأدب الحدائي هو فصح العلاقة والضياغ ، فإن الموضوع الآخر هو الانعتاق الفني - بشكل لم يعد ديدا الوس في « صورة الفنان في شبابه » وحده يقف في ختام الرواية على حافة نوع من إعادة تعريف مديني بنفسه ، بل كذلك بول موريل في « إنشاء وعشاق » ، وجورج ويليامز في « واينزبرغ ، أوهايو » وكثيرون غيرهم من أبطال الروايات - كما لو أن البحث عن الذات والفن معا لا يمكن التقييم به إلا في أوضح نهار المدينة وانكشافها الوجودي ، حيث - كما يسوق جوليوس هارت عبراته المثيرة للاعجاب في قصيدته « رحلة إلى برلين » - « يوالد المرء بعنف في شراسة الحياة » (٦) .

إن الحكمة هذه هي من يعيد الفن إلى المدن ، والمدن إلى الفن . إذ أن الحركة الحدائية هي فن متروبوليتاني ، بمعنى أنها فن جمعي ، فن متخصص ، فن فكري ، فن لانداد المرء الجماليين وهي تسترجع ، بأية مفارقات ساخرة وتناقضات كانت ، السلطة العليا للمدينة . على أنها ليست ببساطة فن ميتروبوليتاني (فن الحواضر - المترجم) بل فن

كوزموبوليتاني (عالمي) : فأحدي المدن تقود الى أخرى في الرحلة الجمالية المتميزة داخل تحولات الشكل . وقد يلتزم الكاتب بالطبيعة ، كما كانت الحال مع جويس بازاء دبلن ، وهمغواي بازاء غابات ميتشيفان ، لكنه يرى من مسافة المنظور المهاجر لاممية جمالية . والأكثر من هذا ، فقد يفدو ذلك النوع من الكتاب الحداثيين الذي رأى فيه جورج شتاينر ميسم عصرنا في كتابه « خارج الاقليم أو المنطقة » (١٩٧٢) : الكاتب « غير المحتوى في مسكن » ، الكاتب الذي يرى اللغة ذاتها على أنها تعدد لفات - كما فعل وايلد عندما كتب « سالومي » بالفرنسية ، وكما فعل باوند في تعدديته اللغوية ، وكما يفعل بيكيت و نابوكوف - اللذان كتبوا بأكثر من لغة ، واستخدما الحقيقة الواقعة ليتأملوا في طبيعة اللغة - اليوم (٧) . وعليه ، فإن الهجرة أو المنفى هما اللذان يحققان عضوية بلد الفنانين الحديث في كثير الاحيان ، هذا البلد الذي ساح فيه بشكل مكتف كثير من عظماء الكتاب - جويس ، لورانس ، مان ، بريخت ، أودن ، نابوكوف . انه بلد بدأ يحتاز على معالمه الطبيعية ، وجغرافيته ، وتمركز جماعاته ، وامكنة منفاه - زورينغ أثناء الحرب الكونية الاولى ، ونيويورك أثناء الحرب الكونية الثانية . ويصبح الكاتب نفسه عضوا في جماعة جواله ، منقبة عن الثقافة - بفعل المنفى الاجباري (كما نابوكوف بعيد الثورة الروسية) أو التصميم والرغبة . هذا ، ويمكن لمطرح صنع الفن ذاته أن يصبح مدينة مثالية قصية ، حيث المعول عليه هو الخالق ، أو حيث الفوضى الى اثمار ، وحيث يفيض روح العالم . وعليه ، فإن جورج مور يعبر عن هاجس كان يضغط على كثير من معاصريه الانكليز في أواخر القرن التاسع عشر (٨) :

فرنسا . الكلمة رنت في اذني وبرقت في باصري .
احاسيسي بقضها وقضيضها استوفرت مثل بحارة انتفضوا
عندما يصيح المكلف بالتفتيش : « يابسة ، يابسة » وفي الحال
عرفت انه يخلق ، بل يجب ، أن اذهب الى فرنسا ، وبأني
سأحط رحلي هناك ، وبأني سأصبح فرنسيا . لم أكن
أعرف متى أو كيف ، إنما عرفت أن الذهاب لابد منه . .

وقد استقطرت جيتروود شتاين العبارة المناسبة - « لا بد للكتاب من أن يكون لديهم بلدان ، واحد ينتمون اليه وواحد يعيشون فيه في الواقع » وأردفت بكلمة فيما يتعلق بولاءاتها : « أمريكا هي بلدي وباريس هو موطني . » (٩) وقد أبرأ البلد الآخر من المادية الواضحة للأول ، وأعطى للمادة شكلاً . وكانت العاصمة الثقافية الأكاديمية التي وطدت مقدرة الفنان المحدث على العمل . وفي بعض الحالات كانت العاصمة الوطنية التي تجتذب الكتاب من المنطقة الداخلية ، وفي بعض الحالات الأخرى كانت مكاناً آخر ، مرة ثانية : برلين وباريس بالنسبة للكتاب الاسكندنافيين والروس ، وباريس ، ثانية ، بالنسبة للكتاب الأمريكيين في عشرينيات هذا القرن . ويمكن للمرء أن يرسم خرائط تبين المراكز والمقاطع الفنية ، والتوازن الدولي للسلطة الثقافية - دون أن يتمثل قط مع توازن السلطة السياسية والاقتصادية رغم صلتها المعقدة ، دون ريب ، به . وتتبدل الخرائط بتبدل الجماليات : باريس هي بالتأكيد بالنسبة للحركة الحداثية ، المركز الصراح المهيمن ، حيث هي نبع الحياة البوهيمية ، والتسامح ، واسلوب الحياة المهاجر ، لكن يمكننا أن نستشعر تراجع روما وفلورانس ، صعود وهبوط لندن ، طور الهيمنة بالنسبة لبرلين وميونخ ، فورة النشاط القادمة من النروج وفنلندا ، الاشعاع الصادر عن فيينا ، على أنها مراحل أساسية في الجغرافيا المتغيرة للحركة لحدائية ، التي رسمتها حركة الكتاب والفنانين ، وتدفق الموجات الفكرية ، وتفجرات الانتاج الفني الهام .

وداخل المدن الكبرى تقع القرى العالمية للفنون ، والبوهيميات ، والمناطق المجاورة حيث جدت في طلب الوظيفة الجمالية : مونبارناس ، سوهو ، قرية غرينتش . ومن الملائم هنا ايراد تعريف روجر شاتوك الجيد الصياغة للمناخ وذلك في دراسته للأئمة الفرنسيين في « سنوات المأدبة » : فهو يتحدث عن « الاقليمية العالمية » لهذه الجماعات . (١٠) لكنهم كانوا عالميين لأنهم شعوا التأثير وأبقوا على التماس والاحتكاك ، وأن الفضل في كون حركة الحداثة حركة دولية يعود في معظمه الى فعالية هذا التواصل والاحتكاك . وقد اعتمدت (حركة الحداثة) بشكل كبير

ليس على العمل المتحقق في مدن بعينها بل على استعداد الكتاب لتابعة الرحلة الى المدينة التي يلووا منها خلال عدة مدن . وهكذا ، ربطت جيرترود شتاين ، بانتقالها من الولايات المتحدة الى باريس في عام ١٩٠٣ ، وشغلها ، عقب ذلك بعشرين سنة ، مركز التأثير بالنسبة للجيل التالي ، الرواية الأمريكية بالتكعييبية . وعلى نحو مماثل ربط ستريندبرغ ، بتحركه جنوبا ، الدراما الاسكندنافية بتعبيرية وسط أوروبا . كما كانت التصويرية في معظمها مشتقة من المهاجرين الأمريكيين في لندن قبل الحرب مباشرة ، بالقدر الذي كانت الدادائية حركة مشتقة من المهاجرين من ألمانيا وأمكنة أخرى في زوريخ أثناء الحرب . وفي عشرينيات هذا القرن مالت باريس الى أن تكون المدينة العظمى للحركة الحدائنية حيث اجتذبت المهاجرين الروس ، والدادائيين من زوريخ ، وجيلا كاملا من الكتاب الأمريكيين الشباب ذوي المنزع التجريبي . وفي حالة الانهيار الاقتصادي والاخلاقي عقب الحرب أبقت على المناخ ، والمؤسسات الثقافية السيالة على نحو ملائم انما شبه الدائمة ، والتي احتاجها الكتاب الشباب . والحق انها ، في فوضاها واستمراريتها معا ، أصبحت المدينة الكوزموبوليتانية المثالية ، المتنورة ، المتسامحة ، المحمومة والناشطة ، الجذرية لكن المتمالكة ذاتها . والى حد ما كانت مدينة نيويورك ، مع قدوم الحرب العالمية الثانية ، هي التي ستكون الوريث . لكن الحركة الحدائنية كانت أوسع من أي مدينة واحدة بعينها . لقد كانت ، كما ستبين المقالات اللاحقة ، استقطارا من عواصم وأمم كثيرة ، ومساعروا مزجة فكرية وجمالية مختلفة كثيرة .

الحواشي :

- (١) تمت مناقشة هذا الموضوع في « الفكر مقابل المدينة » لورتون ولوسيا وايت (كامبردج ، ماساتشوستس ١٩٦٢) .
- (٢) فرديناند طونيس Gemeinschaft und Gesellschaft (ليبزغ ١٨٨٧) ترجمها تشارلز لوميس ب « المجتمع والمؤسسة » (١٩٥٥) .
- (٣) ريموند ويليامز « الرواية الانكليزية من ديكنز الى لورانس (لندن ١٩٧٠) . ويتوسع ويليامز بشكل قيم في مناقشته للموضوع في كتابه « الريف والمدينة » (لندن ١٩٧٣) .
- (٤) بخصوص الموضوع الديني والقصيدة الدينية انظر خاصة مونرو سيرز في « دايونيسيوس والمدينة : الحدائق في شعر القرن العشرين (نيويورك ولندن ١٩٧) . كذلك انظر مناقشة فرانك كرمود لـ « الارض اليباب » من حيث هي قصيدة تقابل بين مدينتين - urbs aeterna وبابل سفر الرؤيا - في مقالته « ت. أس. ايليوت » ، في مقالات محدثة (لندن ١٩٧١) .
- (٥) بشأن تعليقات اخرى انظر المقالات في هذا المجلد لـ : جورج هايد (شعر المدينة) ودونالد فينجر (« مدينة الادب الروسي الحدائي ») .
- (٦) تمت مناقشة السياق هذا في مقالة ريتشارد شيبارد « الشعر التعميري الالمانى » في هذا المجلد .
- (٧) جورج شتاينر ، « خارج المنطقة او الاقليم : اوراق في الادب وثورة اللغة » (لندن ١٩٧٢) .
- (٨) جورج مور « اعترافات شاب » (لندن ١٨٨٨) .
- (٩) جيرترود شتاينر ، فرنسا باريس (نيويورك ولندن ١٩٤٠) . وجرترود شتاينر ، « السيرة الذاتية لآليس ب. توكلاس » (لندن ١٩٣٣) .
- (١٠) روجر شاتوك « سنوات المادية : الفنون في فرنسا ١٨٨٥ - ١٩١٨ » (لندن ١٩٥٩) .

برلين ونشوء الحركة الحداثية

١٨٨٦ - ١٨٩٦

بقلم : جيمس مكفارلين

- ١ -

في صيف ١٨٩٣ اسر آرنو هولز الى زميله بول ارنست بخططه حول كتابة سلسلة دورية كبيرة من المسرحيات تحت العنوان العام Berlin in Dramen (برلين في المسرحيات) . وقد كان القصد من هذا ان يفعل نحو برلين ما كان « آل روغون ماکار » Les Rougon Macquart لزولا قد فعله بالنسبة للمجتمع الفرنسي في عهد الامبراطورية الثانية . وقد تحدثت بعض التقارير عن عشر مسرحيات بينما تحدثت تقارير أخرى عن نحو من خمس وعشرين . لكن ما إن ظهرت المسرحية الأولى والوحيدة في هذه السلسلة ، عقب ذلك بثلاث سنوات ، حتى اعتري عنوان السلسلة ، وفي الحق ، كامل الخطأ تغير هام . وقد أصبح العنوان في الراهن : (برلين : نهاية عصر في المسرحيات) . وهذا يفيد كمؤشر على مدى القوة التي اتسم بها الاحساس بالنهاية في برلين عام ١٨٩٦ . وعلى مدى عقد بكامله ، ومنذ ان تم في عام ١٨٨٦ تأسيس الجمعية الأدبية «Durch» عرفت المدينة صخب النشاط الأدبي . ومع الاصدار المتواصل من قبل الكتاب للبيانات ، وتأسيسهم للحركات ، وتكوينهم للشل ، والجماعات المسرحية ، ونشرهم للدوريات ، وهم يفصحون ، ويحتجون ، يعلنون ، ويربطون ويحلون ومن ثم يعادون الربط ، ويخوضون في السياسة ، والجدل ، والمناورة ، والحماس والاساءة فقد ولدت المدينة حماساً ثقافياً مركزاً .

أما الآن فقد بدا أنها استنفدت قوتها أخيراً . فالزعيق قد خلى سبيله لصمت غير معهود . وقد لاحظ أحد المراقبين المعاصرين ، وهو فرانز سيرفس ، عام ١٨٩٦ بأسى أنه لم يعد الكاتب ملزماً بأن يقصد برلين إذا ما رام الخبرة الأدبية الحقيقية . وقد بدا أن الطور الأول للحركة الحداثية في برلين قد أفل - على الرغم من أنه ، مع أفول عقد آخر ، كان زخم الحركة التعبيرية على وشك استعادة الحماس .

لكن في عام ١٨٩٦ بدا لأولئك الذين عرفوا برلين سابقاً بكل تألفها وميلها الشديد للعشرة ، أن المدينة قد أصبحت ، في الواقع ، خاوية . فجبر هارت هاويتمان قد أمكن مشاهدته لماماً ، وفي الحق ، عندما استهجن حضور بورجوازي غاضب مسرحيته الجديدة Florian Geyer عند عرضها في شباط فإنه قد بدا ، ولفترة وجيزة ، كما لو أن الجمرات القديمة ستتقد اشتعالاً مرة ثانية . كما أمكن ، أحياناً ، مشاهدة آرنو هولز هنا أو هناك ، لكن ليس قط بشكل باد جداً للعيان . أما ريتشارد ديهمل الذي كان ، في الراهن ، منكفئاً في بانكاو ، فقد حذر بأنه سيتترك المدينة إلى مكان أكثر ثباتاً . أما ستانسلاو برجيجيفكسي الـ Wunderkind (الطفل المعجزة) البولوني في برلين أوائل تسعينات القرن التاسع عشر فقد لاقى فشله السحري . وكذلك السويدي أولاف هانسن وزوجته « لورا مارهولم » ، اللذان أحفرت أفكارهما مسبقاً على عديد الارتحالات الجديدة والمثيرة ، فقد انتقلا منذ بعض الوقت إلى بافاريا . أما ماكس هالبي وايرنست فون فولزوغن فقد يمما شطر ميونيخ ، وأوتو جوليوس بيرباوم فقد قصد التيرول ، وجوليوس ماير - غريف باريس ، وماكس داوئيندي أماكن غير معروفة . وإضافة إلى ذلك فقد فشلت بعض المشاريع الواعدة ، على ما بدا ، في أن ترقى إلى مستوى الطموحات ، مما أثار هلع أولئك الذين تطلعوا إلى انبعاث النشاط الثقافي في برلين . وقد فشلت إعادة تسمية الدورية Freie Buhne (المسرح الحر) في عام ١٨٩٤ تحت الاسم الجديد Neue deutsche Rundschau فشلت على نحو متميز في لم شمل الكتّاب الأحداث سنّاً في ذلك العصر . أما Pan

فعوضاً عن أن تكون الصحيفة الطليعية النشطة كما كان المؤمل منها وقت انطلاقتها في عام ١٨٩٥ فقد بدا لكثيرين أنها غدت طيعة، ومدققة ، وسلبية على نحو مخيب للأمل . وبراى سرفيس فقد ساهم كل هذا في تحطيم روح الاصغر سناً: « اختفى التضامن بسرعة، وتفككت القوى ، واندلعت العداوات الكامنة وشعر المرء بالركون الى حد كبير . لقد تداعت الأشياء من كل الجوانب وفقدت العاصمة على نحو ملموس هيبتها » (١).

— ٢ —

كان هذا الخواء البادي بخصوص المدينة عام ١٨٩٦ نوعياً أكثر منه كميّاً . وبالتعبير الفيزيائي والديمقراطي كانت برلين لا تني تتوسع بوتيرة مقلقة. فعقب توحيد ألمانيا واتخاذ برلين عاصمة لها تنامت المدينة بسرعة من ٨٢٦.٠٠٠ في عام ١٨٧١ حتى ١.٠٠٠.٠٠٠ في عام ١٨٨٠ الى ما يقارب ١.٦٠٠.٠٠٠ عام ١٨٩٠ لتبلغ أكثر من مليونين عام ١٩٠٥ . ومن حيث الحجم وحده فقد كانت الثالثة بعد لندن وباريس . وكانت مقر كلا البرلمان الامبراطوري ومجلس الدوما البروسي ، كما كانت مقر الإقامة الرئيس للامبراطور الألماني . وقد كان تدفق المقيمين الجدد طافياً . وارتفعت الأجور بشكل فاق حدود التوقعات . وتوسع كل من العسكر وجيش موظفي الدولة بشكل لم يعهد من قبل . وكان هناك اندفاع في التصميم لمنافسة باريس من ناحية الرفاه المادي وفنون السلم . وقد اتخذت إجراءات جديدة وبعيدة المدى طالت المرافق الصحية والصحة العامة . وتحسن الاسكان بشكل سريع ، برغم أن شروط الانتعاش قد وفرت امام الاستثمار الاقتصادي فرصاً كثيرة جداً . أضف الى أنه الى جانب النمو الرقمي الصرف حدث توسع في التصنيع لا يضاهيه شيء في اية مدينة ألمانية أخرى في ذلك العصر . فمدينة ميونيخ التي كانت لفترة وجيزة في الثمانينات منافسة برلين على الزعامة الثقافية في ألمانيا ، كانت صغيرة بالمقارنة: اقل من ربع مليون نسمة ونسبة ضئيلة جداً منهم كانت من الطبقة العاملة . وكان واحد من سبعين من سكانها ، على ما ذهب

الزعم المشوب بالحماس، إما شاعراً أو رساماً، أو نحاتاً ، أو موسيقياً .
أما فيما يخص المدن الألمانية الأخرى الأصغر حجماً في الأمصار فإنها لم
توفر للفنان أو المفكر إلا القليل من الحماس أو الاثارة . وحتى في وقت
متأخر كعام ١٨٩١ اكتشف ماكس دويندي ما حرّ في نفسه وهو أن
أحداً في محل بيع الكتب في جامعة فورزبيرغ لم يسمع باسم نيتشه ،
ناهيك عن احساسه بالجداراة لاقتناء اعماله . وقد علق دويندي لاحقاً
بأسى (٢) :

في ذلك الوقت عاشت مدن الأمصار في ألمانيا ، حتى
تلك التي كانت مدن جامعات ، بفحول المؤلفين ، ولم تتعدّ
معرفتهم بالأدب الحديث بول هابس . . . لم تكن هناك في
الأوساط الأكاديمية جمعيات أدبية . وعليه لم يكن أمام
صغار الفنانين إلا أن يتجمعوا في المدن الأكبر حجماً كباريس،
وميونخ وبرلين كيما يقفوا متراصين في الروح الجديدة أمام
التحيز البورجوازي .

وبينما كانت برلين تنفض غبار العقم الثقافي للسبعينات فقد تنامت
مع كل عام يمضي قوة جاذبيتها حيث تقاطر إليها رجال الأعمال
والصناعيون ، أصحاب الحرف والعمال ، الكتاب والفنانون ، وانجذبوا
إليها كما لو كانت مغناطيساً . وقد جاء جلّ من ساهموا لاحقاً في فورة
الحماس الأدبي كطلاب جامعة أولا ، لكن عندما ألفوا ، كما هاينريش
هارت ، أن المدينة ، وليس الجامعة ، كانت القوة الثقافية الكبرى ،
فإنهم بقوا هناك لشق طريقهم في الحياة : « لقد تفتح أمامنا ، بشكل لم
نعلمه قبلاً » ، زمن الدراسة . لكن قاعات المحاضرات في الجامعة التي كنا
ننتهي إليها لم تكن هي التي أرضت دافعنا للدراسة — إذ أننا كنا هناك
من الزائرين النادرين . كانت محاضراتنا في الشوارع ، والمخامر ، والمقاهي
وأحيانا ، الرايخستاغ كذلك » (٣) . كان هاينريش هارت وأخوه يوليوس
— اللذان في وقت يرقى الى فجر عام ١٨٧٨ في « أوراق شهرية ألمانية »

جلبا الانتباه الى الأهمية التجديدية لابسن ، وبجورنسون ونورجينيف ،
وبتحريرهما لـ : *Kritische Wiffengänge* (جولات مسلحة حاسمة
Berliner Monatshefte Fur Literatur. Kritik un theater، ١٨٨٢-١٨٨٣)
مارسا تأثيراً تكوينياً هاماً على النمو المبكر للمذهب الطبيعي في برلين -
كانا أول من استجاب لجذب المدينة ، حيث انتقلا الى هناك بداية
الثمانينات من مدينة مونستر . وقد حدا حذوهما الكثيرون ممن لعبوا
لاحقاً دوراً هاماً في الثورة الأدبية : آرنو هولز من راستنبورغ ، يوهان
شلاف من كويرفورت ، برونو ويلي من ماغديبورغ وفيلهم بولش من
كولونيا ، وبول إرنست من الهارتز ، وجيرهارد هاوبتمان من سالزبورن ،
وماكس هالب من دانتزيغ ، وماكس دوئيندي من فورزبورغ ، وغيرهم
كثيرون . كذلك جذبت المدينة اليها ، ولا سيما بعد عام ١٨٩٠ ، الكثيرين
عبر حدود المانيا القومية وخاصة من اسكندنافيا وبولندا .

ومن الجلي ان هذه كانت سنوات فرح وانسراح امام الكاتب الشاب
الطموح . وكان من حصيلتها غلة وافرة من مجلدات الحنين الى الماضي
في لاحق الحياة : هاوبتمان في (مغامرة شبابي) ، هاينريش هارت في
(ذكريات أدبية) ، وهالبي في (قطعة الأرض والمصير) ، وايرنست في
(سنوات الشباب) ، ودوئيندي في (أفكار من جولاني) ،
وبرجيبسجيفسكي في (ذكريات برلين الأدب) . باختصار ، هما شاهدان
على احساس طاغ بالخبرة المشتركة ، بالانتماء ، بالمشاركة ، بالانجراف
في تيارات من الحوادث - السياسية ، والايدولوجية ، والأدبية -
والقيام بالدور كجزء من كتلة كبيرة صوفية نمت إرادتها وهدفها من
لدها . يستذكر هاوبتمان ، الذي كتب لاحقاً عن مشاهدته المدينة عبر
« اطلالة ضيقة الفتحة » الجموع المندفعة من البشر حول بوابة روزنتال ،
وكيف بدا وكأن فردانية المرء بالذات قد استنفدت : « كيف أنني ، على
ضوء مصابيح الغاز ليلاً ، لم أسمع لنفسي أن أدفع وأزخم بالمناكب للأمام
وللخلف ، وقد أخذت بمجامع قلبي التنويع اللانهائية من الجنس
البشري . فبالكاد أن أحس المرء بفردانيته بعد الآن . إذ جرّ المرء الى

داخل جسم الشعب ، الى روح الشعب «(٤) . وكان منبثاً في كل هذا وذلك الشعور السياسي المكثف للعصر ، الانتشاء بأن المرء قدم ولاءه للحركة الاشتراكية الديمقراطية المحظورة ، والايمان المتقد بوعدها المستقبلي . أولاء الذين قدموا لها الولاء - كتب هاينريش هارت - نظروا اليها كنوع من أخوية كبرى ، وانتظروا ثورتها القادمة وهم في نوع من النشوة (٥) .

وليس غريباً أن الأدب ، ضمن مناخ اجتماعي وثقافي من هذا القبيل ، قد اتسم بميسم الاحساس بالضرورة الملحة ، واللجاجة ، والعنف ، وبالتوق لمهاجمة المعازل القديمة حيثما أمكن تحديدها . وقد غدت الفكرة التي ترى الى الأدب كقوة اطلاق نارية وسواسا : ألم يطلق الاخوان هارت (كواحد من الامثلة) على صحيفتهما الجديدة عام ١٨٨٢ Kärtische Waffengänge (جولات مسلحة حاسمة) ؟ وقد غدت الكلمة المطبوعة سلاحاً في خدمة التقدم الاجتماعي والسياسي . لقد كان الهدف الرئيس هو فقدان الشعور العام : « فلتذهب اللامبالاة العامة ، ولتذهب كل صور الدبش وسقط المتاع . فلنطلق العزائم الشابة من عقالها ، فلنعطها العلنية والشجاعة » . وقد تعرض للهجوم الحرس الأدبي القديم - هايس غيبيل ، سبيلهاجن ، لينداو ، فريتاغ . وتشكلت التحالفات ، الروحية على الأقل ، مع كتاب في أماكن نائية من أوروبا ، مع زولا ، وإيسن ، وبجورانسون ، ومع توالستوي ودستويفسكي ، وتورجنيف .

لقد أصبح السعي نحو الأدب جماعيا على نحو متزايد . وعليه ، فقد شكل في عام ١٨٨٦ كونراد كوستر ، وليو بيرج ، ويوجين وولف - الطبيب ، والكاتب ، والمؤرخ الأدبي على التوالي - الجمعية التي عرفت بـ «Durch» . وقد كان القصد منها توفير ملتقى لك (الشعراء والمؤلفين الشباب) والأكثر حداثة بصورة رئيسة . وسرعان ما ضمت بين أعضائها ليس أكثر الشباب المقيمين في برلين فحسب - هاوبتمان ، هولز ،

شلاف ، الأخوين هارت ، برونو ويلي ، فيلهلم بولش ، جون هنري ماكاي كاول هنكل ، هيرمان كونهادي ، بول إيرنست - بل كذلك الأدباء والمثليين وآخرين ممن لف الفهم . كان الأعضاء أكثر كلفة بالفرضيات الأساسية لفنهم ، وبحث العلاقة بين الأدب والعلم ، وباجلاء وتعريف مفهومات مثل المثالية ، والواقعية ، والطبيعية . وقد دبح أفرادها « مقالات في الإيمان » ، و « أطروحات » ، و « تصريحات » . وقد تنكبت طريق الجديدة ، واحتفظت بمحاضر اجتماعاتها . وكان الأدب بالنسبة اليهم قبل كل شيء « مسألة غايات ووسائل - غايات اجتماعية ووسائل علمية . وقد نظروا إلى أعمالهم على أنها « تجارب تخيلية » . وقد غدت الاستقامة الفكرية الفضيلة الأسمى . وكان عزمهم على قول الحقيقة غير المحرفة ، غير المتحيزة ، غير الموشاة ، هو الأول والآخر . وقد وضعوا الصراحة قبل الحذق والمهارة ، والشجاعة قبل الحساسية الزائدة ، والدقة قبل نفاذ البصيرة ، والصدقية قبل القدرة على الاختراع . وقد طلنت خامسة (الأطروحات العشر) التي كتبها الجمعية عام ١٨٨٧ يوجين وولف - وهي وثيقة أسست للمرة الأولى مصطلح « المحدث » *«die Moderne»* أن على الأدب المحدث أن يظهر ناساً من لحم ودم وعواطف ، دون أن يتجاوز بذلك الحدود الموضوعة من قبل العمل الفني ذاته ، لكن يعزز ، في الواقع ، الأثر الجمالي عن طريق الصدق المحض مع الواقع (٦) .

- ٣ -

استمرت المنافسة بين برلين وميونخ على الرعامة الثقافية خلال السنوات الباقية من الثمانينيات ، وحتى بعد ذلك في التسعينيات . وفي *«Die Gesellschaft»* التي بدأت في عام ١٨٨٥ وحررها م . ج . كونراد توالصل في ميونخ صدور ما قد يكون أبعد الدوريات أثراً في تلك السنوات وقد أفسحت المجال على صفحاتها ليس للمؤلفين من جنوبي ألمانيا فحسب ، بل كذلك للكثيرين من دائرة برلين . ومع ذلك ، فعندما تحول مركز الثقل الخاص بالمسعى الأدبي مع مرور الزمن من الرواية إلى المسرحية

وأخذ يحتل مكان زولا تدريجياً إبسن ، عملاق العصر بحق ، بدأت برلين حقاً ، بما لها من حياة مسرحية ثرة ، تتقلد الزعامة بشكل راسخ . لقد كان من برلين ، مركز الزلزال ، أن أخذت أمواج الصدمة الإبنسية تنداح عبر أوروبا . لم يكن اسم إبسن بالاسم الجديد في برلين . وقد أمكن لأوتوبراهام وأصبح في عام ١٨٨٩ أول مدير لـ «Freie Bühne» (المسرح الحر) ، ويول شليمنصر - وأصبح لاحقاً مدير مسرح المدينة في فيينا - أمكن كليهما أن يستذكرا اللحظة المجانبية في شباط عام ١٨٧٨ عندما أثارت (أعمدة المجتمع) عاصفة في عالم برلين المسرحي . وقد زعم براهام أنه حتى في ذلك التاريخ المبكر فقد عرفنا المغزى العميق للمناسبة : (٧)

ثم اتفق أن وجدنا نفسيينا (براهام وشليمنصر) ذات يوم في الاستاد المسرحي الصغير في ليندنستراس ، عند « أعمدة المجتمع » . وشعرنا ، في الحال ، بالهواجس الأولى لعالم شعري جديد . ألفينا نفسيينا في مواجهة ناس من زماننا يمكن لنا أن نمحضهم إيماننا . ومن النقد الاجتماعي الشامل للراهن شاهدنا الانبثاق المظفر لمثل الحرية والحقيقة باعتبارها أعمدة المجتمع . ومنذ تلك اللحظة ونحن ننتمي إلى الفن الواقعي الجديد . وتمتلىء حياتنا الجمالية بالمعنى

لكن الصدمة الحقيقية جاءت بعد عقد ، مع (الأشباح) . ففي عام ١٨٨٧ اختط مسرح Berlin Residenz نفسه انتاجاً مسرحياً حظرت الشرطة عرضه على الملأ رغم تدخل براهام وشليمنصر وآخرين . قدّم عرض للمسرحية ضمن أبواب مغلقة في ٩ حزيران ١٨٨٧ وكان حجز الأماكن أكثر بعشرين مرة من المتوافر وكان الجدل فوراً وساخناً ، وقامت الصحافة اليومية والدورية بتغطيته بشكل واسع . وكان عدد النسخ المباعة من الترجمة الألمانية كبيراً . وقد حفلت مأدبة على شرف إبسن ، أقيمت بعد يومين وحضرها المؤلف بكلمات أعلنت بزوغ فجر جديد . وقد تلا ذلك فيض من العروض . ففي

آذار قدم مسرح أوستند (عدو الشعب) . وفي نيسان أخرج مسرح ريسدانز (روزمر شولم) ، وفي آذار ١٨٨٨ عرض (البطة البرية) . وفي آذار ١٨٨٨ ، عيد ميلاد إبسن الستين ، تنال التقريظ من صحافة برلين والصحافة الألمانية ، بعامة ، بشكل لا يعد ولا يحصى . وشهد شهر آذار ١٨٨٩ Ibsen Woche (اسبوع إبسن) بثلاثة عروض منفصلة : (السيدة من البحر) في مسرح رويال ، (البطة البرية) في مسرح ريسدانز ، و (بيت الدمية) في مسرح ليسنغ . وفي ٢٩ أيلول ١٨٨٩ اتتوجت الاثارة باختيار مسرح Freie Bühne (المسرح الحر) مسرحية (الأشباح) ليفتتح بها موسم الاخراج المسرحي . كان التأثير ، كما روى فرانز سيرفيس ، مهولا : (٨)

لم يستعد بعض الناس هدوئهم ، كما لو أن تهشما جوانيا قد ألم بهم ، إلا بعد أيام وقد اندفعوا في أرجاء المدينة و Thiergarten (حديقة الحيوان) . لقد كشف القدر ذاته لهم ... بهذه الحتمية ، وهذه القدرية لقدر ماساوي تلتف حولنا كأفعى ، وتحضننا دون افلات حول أطرافنا ، وحول صدورنا . ثم تطبق على حناجرنا . ليس غريبا أن صرخ الجمهور خوفاً وحنقاً .

وعندما أتبع مسرح Freie Bühne (المسرح الحر) ، عقب ذلك بثلاثة أسابيع ، هذا باخراج مسرحية هاوبتمان (قبل شروق الشمس) اعتقدت برلين بقضها وقضيضها أنه أخيراً جاء شكسبير ابن البلد مقارنة بمارلو ابسن .

وقد استمرت السورة الابسنية لسنتين أخريين قبل أن تظهر تبشير الهدوء . وقد روى مؤرخ إبسن ، هالفدان كوهت (٩) أنه في أيار ١٨٩١ ظهرت قصيدة شعرية من خمس مقطوعات تشهد على التأثير الذي خلفه المسرحي الاسكندنافي على حياة المدينة ، وهذا جزء منها :

إبسن إبسن انى توجهت . لا شبيه ذلك .

فوق الأرض كلها تستعر حمى إبسن . والعالم كله
مهووس بابسن ، رغم أن ذلك ليس عن طيبة خاطر ، لأن الجو
بكامله ملوث بجراثيم إبسن . لا خلاص . الإعلانات والوضعة
في كل مكان تلهج باسم إبسن ، وتعطيل وتزمر بمداخحه . على
السيجار ، وزينات النساء ، والمعجنات ، والصدور ،
والريطات تعرض الكلمة بأحرف من ذهب : إبسن . على
طريقة إبسن .

ومن علائم التشرذم الذي أصاب « محدثي » برلين بعد عام ١٨٩٠
كانت ثروة (المسرح الحر) نفسه - وهو « تجمع مسرحي » لا يملك
مسرحاً ولا فرقة مسرحية ، بل يقدم ، عوضاً عن ذلك ، عروضاً مغلقة
لأعضائه المؤسسين . ومن ثم تشكلت ، لاحقاً ، مجموعة مسرحية
منافسة Freie Volksbühne (مسرح الشعب الحر) ، وكان
أول مدير له برونو ويلي ، وقصدت أن يكون أعضاؤها من الطبقة العاملة.
ومع ذلك ، ففي غضون سنتين نشب نزاع حول من يتسلم مقاليد الأمور
في المجموعة : المفكرون من ذوي التفكير الحر أو النشطاء السياسيون
الملتزمون . وهذا النزاع بدوره ولد انشقاقاً آخر في عام ١٨٩٣ ، جماعة
Neue Freie Volksbühne مسرح الشعب الحر الجديد .

كان عدم الاستقرار الهادي ها هنا - وكانت التقلبات والتغيرات
المماثلة تسم أيضاً مجلاتهم ودورياتهم - العرض الخارجي لتوعك متنام
في البدن . فخلف الإعلانات الوثيقة والطنانة لهذه السنوات ثوت أمارات
الصراع الروحي العميق . وقد عمل زوجان من المتنافرات ، كل على
حدة ، على إثارة الشكوك في صدور معتنقي المذهب الحديث بشأن
أهدافهم وأغراضهم الخاصة . فمن نحو ، كان هناك التحالف المضطرب
بين الشوفينية المتبدية للرايخ الجديد والعالمية المتشوقة لثقافة بقيت
لأمد طويل جداً فطرية ومتفوقة على الذات . واعمقت الانتصارات في
الحرب الفرنسية - البروسية ، وتوحيد ألمانيا موجة شعور عارمة من
الكبرياء الوطني ، أمكن رصدها بشكل قوي في العاصمة ، برلين . وقد

أسف الكثيرون لأن هذا النصر العسكري والسياسي لم يواكبه نظيره الثقافي . إنما ، وجنبا الى جنب مع هذا الشعور الوطني الضيق الرؤية كانت هنالك أممية ، على الأقل في المسائل الأدبية ، لم تشهد ألمانيا شبهها لعدة أجيال . وقد نال الكتاب من أنحاء أخرى من أوروبا والعالم ، ولا سيما من روسيا ، وفرنسا ، واسكتندنافيا ، وانكلترا ، وأمريكا ، اهتماما مكثفا ومعجبا . وعليه ، فقد تصارعت الرغبة العميقة في الاستقلال والاكتفاء الذاتي من الناحية الثقافية مع التوق الجامح نحو العالمية . وكان مما لاقى قبولا المقترحات ذات الافتتان العنصري الهادفة لحسم هذا الصراع ، ولا سيما بخصوص اسكتندنافيا والبلدان المنخفضة ، مثل محاولة ليو بيرج للاحاق أبسن بـ « الموروث الجرمانى » في مقالته عام ١٨٨٧ (هنريك أبسن والجرمانية في الأدب الحديث) ، أو كتاب يوليوس لانغبيهن اللات الذي ضرب رقما قياسيا في المبيعات (رامبرانت بصفته مرييا) ، (بيعت مئة ألف نسخة أو أكثر في غضون أشهر معدودة من نشره عام ١٨٩٠) ، والذي سعى الى أن يحشر ضمن فئة عرقية واحدة الفنانين والكتاب من منطقة واسعة من شمالي أوروبا .

بقي تناقض آخر لم يتمكن ممارسو المذهب الحدائي من حله : ذلك القائم بين العاطفي واللاعاطفي في فنهم حيث ثوى ، من نحو ، احساس عميق بالسخط الاجتماعي ، تكران شديد للنظام القديم *ancien régime* رفض ملحاح للمعايير والقيم البورجوازية السائدة ، يواكبه أحيانا عدائية عنيفة تجاه الجيل الأقدم من الكتاب . وعلى طريقة يوليوس هارت أمراض المرء عن « الصالونات البراقة ومخادع السيدات المعطرة ... » عالم موائد العشاء الراقص الجدل للنظام القديم ليلج عوضا عن ذلك اكواخ الفقراء والمضطهدين (١٠) ومن نحو آخر ، كانت هناك - دون أن تكون مصالحتها مع هذه الدافعية الاجتماعية العالية الشحنة بالامر اليسير - الرغبة لتحقيق حيدة علمية بالنسبة للأدب (وبالتالي كسب بعض الهيبة الراهنة المرتبطة بالعلم) ، وإيكال مهمة توثيق الحياة الى الكاتب وإثبات صحة تلك القوانين - عن طريق ذلك النوع من الأدلة التي

امكن للأدب أن يوردها كحجة - التي اعتقد أنها تهيمن على ، وتقرر الوجود البشري . وحيث إنه نظر الى الانسان في المقام الأول كجزء من الأجزاء المكونة للعالم الطبيعي ، للطبيعة ، ويخضع بالتالي ، للنوع نفسه من القوانين ومعرض للنوع نفسه من التقصي كما أي جزء آخر من العالم الطبيعي ، فقد اعتقد أن المعاينة الدقيقة ، والتسجيل الموضوعي الشديد الحرص سيقودان (قياسا على ما يحدث في العلم) حتما الى كشف وجود وطبيعة تلك القوانين السببية . وعند تجريده من تفننه السطحي فان جلّ الجدل الحدائي لهذه الأيام آل عندئذ الى مناقشة الكيفية التي تحل على الوجه الصحيح هذين العنصرين : « قطعة الحياة » و « مزاج » المؤلف . ويحدود الوقت الذي صاغ فيه آرنو هولز بشكل كامل نظريته في « المذهب الطبيعي المتساق » في (الفن : طبيعته وقوانينه) (١٨٩١) حيث حطّ الى حد كبير من قيمة « المزاج » كمؤثر تكويني في الأدب ، كانت الحركة الطبيعية قد دخلت طور الافول . واخذ يتضح على نحو متنام ان تلك الوحدة الابتدائية التي نعم بها انصار المذهب الحدائي الأول كانت سلبية المنشأ الى حد كبير ، ومشتقة من العداوات المشتركة ، ومن الأحقاد السياسية والأدبية ذات الطابع العام ، ومن الاحباط الجمعي . وقد أبدى « العدو » الأدبي - الجيل الأقدم من الكتاب - قدرة ضئيلة جدا على القتال . وعندما تغيرت بشكل مادي وملموس شروط القمع السياسي مع الغاء القانون الاشتراكي في عام ١٨٩٠ كان التشجيع الذي لقيه الانشقاق الداخلي ضمن جماعة المذهب الحدائي فوراً .

- ٤ -

افصح التحول الأول الواضح في الحماس عن ذاته في موقفهم تجاه حياة المدينة الكبيرة ، تجاه الاثارة التي يولدها الحشد . وقد اكتشفوا ان العيش ضمن المدينة يجعل هوية الجماعة عصية على الاستمرار . شعروا بالحاجة لنوع من الملاذ ، لقدر من التجرد ، والعزلة والهدوء ، كيما يتاح لهم استكمال التفكير بأرائهم . ومع ذلك ، فمن المهم أن

صخب المدينة كان ما يزال في المتناول . اذ ان الهجر الكلي للمدينة سيكون خيانة للولاءات الأولى . ولكن Friedrichshagen am Müggelsee (اسم بقعة ريفية) وقد توضع على نحو مريح بالقرب من نظام النقل البلدي الموسع لكن - بحيراتها وتلالها وغابات صنوبرها - هادئة وريفية بدت وكأنها قدمت حلاً . وكان أول الرائحين في عام ١٨٨٨ ، برونو ويلى وفيلهم بولش . ولم يمض وقت طويل حتى لحق بهم الأخوان هارت . وسرعان ما انتقل مركز الجاذبية بأكمله في برلين الأدب الى هذه البقعة الريفية في معظمها حيث كانت برلين ذاتها لا تزال في المتناول ، وفي الحق ، استمرت كوجود ، رغم ان ذلك لم يتعد كونها وهجا في سماء المساء . وعلى اننا لا نعني أن الحياة بمناحيها الاقتصادية كانت تمثل ذاك المشهد الرعوي العظيم . فقد كان فقر المجموعة مضرب المثل ، وبالكاد أن تجاوز مستوى المعيشة المادي لهؤلاء ، على الأغلب ، مستوى الكفاف . زد على أن هناك اسسا أخرى للشعور بالوهن : بخاصة لأن الآمال التي كانوا احتضنوها ، كونهم كتابا من عقلية تقدمية ، لتشكيل حلف مع حركة الطبقة العاملة ، قد لاقت خيبة أمل على نحو مؤس . فقد خلقوا ليشعروا بالنبد والرفض ، بل الاعتداء والمضايقة . « فلا الدولة ، ولا الأمة ، ولا حتى الشعب بالمعنى القديم للكلمة قد كلفوا بالأدب - فقط رجال الشرطة » كما كتب أحد الكتاب في تلك السنوات .

وقد اتخذ البعض من Friedrichshagen سكنا دائما لهم ، بينما كان آخرون - ومن ضمنهم هولز ، وشلاف ، وهنكل ، وكونرادى ، وماكاي - زوارا مداومين . كما كان آخرون ، أيضا ، يتواجدون هناك من وقت لآخر مثل فيدكند ، وبول ارنست ، ودهمل ، وهالبي ، جنبا الى جنب مع الرسامين ، والممثلين ، والموسيقيين الآخرين . وكذلك - وغالبا بشكل مصيري للمستقبل - الأجانب، ولا سيما الاسكندنافيين . ولم يكن الأمر ببساطة أن المجموعة كانت مرتحة بشكل واسع وسخي بالناس الجدد والأفكار الجدد معا . فقد تمتع الاسكندنافيون بعلو المقام على نحو خاص ، وهذا يعود جزئيا الى أن ابسن (وبقدر اقل بجورنسون)

قد ترك انطباعا عميقا لدى الألمان والمسرح الأوروبي من قبل ، بل كذلك لأنه ، ضمن مناخ الآراء الذي جعل كتابا مثل (رامبرانت بوصفه مربيا) يضرب الرقم القياسي في المبيعات . كان سحر اسكندنافيا القائم على أسس عرقية عاطفية كبيرا . (عندما كتب « مؤلف رامبرانت » - الطبعة الاولى كانت غفلا - ليشكر ناقدا اسكندنافيا على مراجعة نقدية زائدة الاطراء على نحو خاص فقد طرح فكرة أنه ، قياسا على *Übermensch* (الانسان الأعلى) فانه قد يشير الى الاسكندنافيين كـ *die Überdeutschen* (الألمان الأعلى) ، وقد ألفى المؤلفون والفنانون الاسكندنافيون الشباب الذين ينتشدون آفاقا أرحب أنفسهم يتجهون بشكل طبيعي الى برلين في هاته السنوات . وقد كان أولا هانسون ، وهو ناقد سويدي ، من بين الأول الذين أشادوا بيتا في *Friedrichshagen* . وكان تأثيره على المشهد الأدبي المحلي عميقا . ومن بين الاسكندنافيين الآخرين المقيمين لفترات أطول أو أقصر في برلين في أوائل التسعينيات الروائي النرويجي آرن غاربورغ وزوجنه ، والشاعر الدانمركي (والآن قد أصبح عالي المقام) هولغر دراشمان ، والرسام ادوارد مونش ، والكاتب المسرحي غونار هايبيرغ ، والشاعر سيفبجورن أوبستفيلدر (وغالبا ما زعم أنه كان النموذج بالنسبة لمؤلف ريلكه : *Malte Laurids Brigge*) (مالتسي لاورديس بريج) ، والنحات غوستاف فيغلاند . وكانت الحركة الفنلندية الفتية ممثلة باكسل غالين وجان سييليوس . ولفترة وجيزة ، لكن طاغية ، كان أوغست سترندبرغ . وبحسب الترتيب الزمني كان هانسون أول من لوّث المجموعة بالأفكار الجديدة على نحو راديكالي . وقد جاءت مقالاته ، وبعضها نشرت في *Freie Bühne* ، في وقت كان فيه انصارالمذهب الحدائي في *Friedrichshagen* أكثر ما يكونون ترحيبا بالأفكار الجديدة ، ولا سيما أن قدرا لا بأس به من الشك بخصوص المذهب الطبيعي المتطرف أو « المتسق » عند هولز كان قيد الفحص والتدقيق . واذ استقى اشارته من محاضرات جورج برانديس الالقاحية في كوبنهاغن عام ١٨٨٨ عن نيتشه (والتي « كشفت » نيتشه ، في الواقع ، لأوروبا) فقد عبّر عن دهشته من انصراف ألمانيا بهذا الشكل نحو زولا ، وإبسن ،

وتولستوي ، في الوقت الذي كانت أفكار نيتشه الهامة والمثيرة على قاب قوسين منها أو أدنى . وكان قد بدأ مسبقا في توجيه الانتباه الألماني الى اتجاه جديد من المؤلفين والفنانين الأجانب - ومن ضمنهم هويسمانز ، ريشبن ، بورجيه - والذي عدّهم أكثر جدوى وإثارة من (ما صار بحدود الآن) الحرس القديم الطاعن في السن من أصحاب المذهب الطبيعي الأوروبي ، ومضى يمدح بآربي دي أورفيلي ، وستيرنر ، وبوكلن ، وادغار آلان بو . كما نشر بالألمانية عددا من الدراسات النقدية لكتاب اسكندنافيين معاصرين ، ومن ضمنهم ستريندبرغ ، وهامسن ، وغاربورغ ، وجاكوبسن ، والتي أعطت عن الكتابة الراهنة رؤية مختلفة عن تلك التي صورها أبسن وبجورنسن في الثمانينيات .

إن الأسماء الجديدة بحد ذاتها ترسم تحولا واضحا جداً عن الانشغالات الاجتماعية الأسبق عهدا باتجاه الشأن النفسي . ف«الاستقامة» كانت لا تزال مطلوبة من الكاتب ، لكنها الآن أومأت الى استعد ادلاعتراف ب ، وتسجيل ليس الأعماق التحتانية للمجتمع بل الطبقات التحتية الأبعد غورا للعقل . فالإنسان الذي عاش في صحائف أصحاب المذهب الطبيعي بالخبز والكبد قد أصبح يعيش الآن على أعصابه . وكان الكاتب مأخوذا بالشوارع المكتظة أقل منه بالادمغة المحشوة بالأفكار ، وفجأة يتدنى التنظيم الاجتماعي في الأهمية عن النماذج العقلية . وقد أصبح الشعر الجديد *Nervenkunst* (فن الأعصاب) .

وفي الغالب ، ونتيجة مبادرة هانسون ، فقد انضم زائر أجنبي آخر الى حلقة *Friedrichshagen* : ستانسلاف برجيبسجيفسكي ، وهو مهاجر بولوني ، جعلته أفكاره التي تستحوذ على الاهتمام ، وحتى شخصيته الأكثر روعة ، شخصية مركزية ومؤثرة ، وبمضي الزمن ، مشهورة برداءة سمعتها في برلين الأدب . وقد نشرت دراستاه النقديتان - واحدة عن « شوبان ونيتشه » والأخرى عن « أولا هانسون » معا في عام ١٨٩٢ تحت عنوان « في سيكولوجية الفرد » . وهذا كتاب بسيط فيه

آراءه عن العلاقة الجوهرية بين « الفردية » و « الشخصية » وبين « النفس » و « الدماغ » ، وشدد على الدور المهيمن للجنس كقوة في السلوك البشري . وقد زعم انه ألفى في موسيقى شوبان المعادل النغمي لفلسفة نيتشه . وقد غدا نقله لشوبان على البيانو ، العنيف ، المشبوب العاطفة ، المتهتك ، اسطوريا . وقد احتسب الناس الذين سمعوا برجيبسجيفسكي يعزف شوبان (كما كتب يوليوس باب في السنوات اللاحقة) أن هذه كانت واحدة من اقوى الخبرات الفنية في حياتهم . وقد بدت انها ترمز الى الروح الفوضوية للبهيمي الأوربي الجديد : «لقد غدا البيانو جحيماً فتحه بيديه العنيفتين المتلمستين» ، كتب ماكس دوئيندي . « لقد غابت الأصوات دون تبصر الفكر كله ، والقانون والنظام كلهما من داخل عقول مستمعيه ، واستحالت الأصوات ، والناس ، والازمنة الى فوضى . ولم تعد الحياة تحفظ الشكل أو المعنى (١١) . وقد نحت مصطلح *chopinisieren* لوصف طبيعة هذا النوع الغريب من الهجوم على الحياة والفن . لقد كانت دعوة للأدب أن يعنى بـ *die nackte Seele* (النفس المجردة) وكيفيات العمل الجوانية ولاسيما الجنسية للعقل ، باستخدام تقنيات التسجيل المدقق والمفصل ، عند الضرورة ، التي أوصى بها أصحاب المذهب الطبيعي الأورثوذكسيون واسلوبهم *Sekundstil* (اسلوب الثانوي) ، لكنهم يرفضون كلية انشغالاتهم المادية الصرفة . على أن ستريندبرغ هو الذي أصبح لبضعة شهور في خريف وشتاء عام ١٨٩٢ - ١٨٩٣ مركز الاهتمام الذي لا ينازع في برلين الأدب . وقد عاش لبضعة أسابيع في منزل آل هانسون في *Friedrichshagen* وفي هذه الفترة أدهش أصدقاءه ومعارفه بانهماكه أكثر من ذي قبل بالكيمياء ، والتصوير الفوتوغرافي ، والرسم بالمقارنة مع الكتابة . وقد ساعده وشجعه على هذا برجيبسجيفسكي الذي كان شرع بدراسة الطب وكان ملماً بكثير من النظريات العلمية الدارجة . وكان من عادتهما أن يجلسا سوياً حتى ساعة متأخرة من الليل وهما يناقشان علوم البيولوجيا ، والكيمياء ، والسيمياء ، والسحر . وعلى نحو متوقع ، فقد ضاق ستريندبرغ ذرعاً بآل هانسون بعد بضعة أسابيع . وقفل

عائدا الى برلين الحاضرة ، وتولى بوصايته مطعما صغيرا الح على صاحبه أن يغير اسمه من « المعتكف » الى « الخنزير الاسود » . وسرعان ما سرت الاشاعة في أنحاء برلين بأن هذا كان المركز الجديد للشؤون الادبية . وكما ساق أحد المترددين على المكان القول ، لقد أصبحت هذه الحانة آئند « في غضون فترة وجيزة أكثر أماكن الشرب التي قصدها البوهيميون شهرة أو بالأحرى شهرة سيئة » . وقد تناقشوا بحماس حول Nervenkunst (فن الأعصاب) ، وحثوا على (الطبيعية النفسية) كبديل عن (الطبيعية المتسقة) ، وجادلوا بقوة في موقع الجنس في الحياة والأدب ، وطالبوا بالنزاهة الخالصة في تفحص دوافع المرء ، واستكشفوا دون كلل العلائق بين الشعر والرسم والموسيقى . على أن احساسهم بأنهم منبوذون اجتماعيا كان قويا . وقد أبنوا بتحدٍ احتقارهم للمجتمع البورجوازي عن طريق السلوك الفاضح عن عمد . وعلى نحو انتقائي سلموا انفسهم للشيطان ، والفوضى - والكحول . وقد قيض للمجموعة - التي شملت ، الى جانب ستريندبرغ وبرجيسجيفسكي الألمان ديهمل ، وشيربارت ، والاسكندنافيين دراushman ، وكروغه ، ومونش ، وليدفورس - وجود قصير لكن مكثف . لكن مع رحيل ستريندبرغ في ربيع ١٨٩٣ ، وعلى رغم محاولات برجيسجيفسكي للحفاظ على تماسكها فان عقدها انفرط .

وقد كان تفككها الى جانب تداعي أي نوع من الحركات الطبيعية الجماعية الباقية هو الذي استجاب له ، على ما هو واضح ، هولز عندما عدل عنوان سلسلته الدرامية الى (برلين : نهاية عصر في الأعمال المسرحية) . وقد هزىء العمل الوحيد المكتمل في السلسلة (الارستقراطيون الاجتماعيون) بشكل فظ من المساعي الجماعية لمطالع التسعينيات . تتمحور المسرحية حول تأسيس مجلة سياسية جديدة . وقد صوّر فيها غيركه ، بعد تقفّ واضح لبرونو ويلي ، وقد تخلّى عن « التطور والثورة » معا ، واعتنق عوضا عنهما قومية مضادة للسامية كيما يعزز طموحاته الشخصية . وهو مندرج في سياق شخصيات يمكن

تعرفها على نحو مماثل : ستينسكي ، ويمثل برجيسفجسكي ،
وبيليرمان يمثل جون هنري ماكاي ، وهيرهاغن هولز نفسه . وتنتهي
المسرحية برنة مرشح صاحب مرير وقد تأسست «الدورية الجديدة
والجوقة تنشد Deutschland, Deutschland Über alles (ألمانيا ،
ألمانيا ، قبل الجميع) . وما كان لـ « أصحاب المذهب الطبيعي المتسق »
ولا لـ « بوهيمي الخنازير السود » أن يتصوروا نهاية أكثر حسما
من تلك .

الحواشي :

- (١) فرانز سيرفيس Jung Berlin I, II, III في (فيينا) ٢١ و ٢٨ ت ٢ ،
٥ لدا ١٨٩٦ .
- (٢) ماكس دوئيندي
Gedankengut aus meinen Wanderjahren, Gesammelte Werke
(ميونيخ ١٩٢٥) مجلد ١ ، ص ٦٩٦ .
- (٣) هاينرش هارت ، Literarische Erinnerungen ١٨٨٠ - ١٩٠٥ ، في
Gesammelte Werke (برلين ١٩٠٧) ، مجلد ٣ ص ٢٧ وما يلي .
- (٤) غيرهارت هاوبتمان Das Abenteuer meiner Jugend في
Gesammelte Werke (برلين ١٩٠٧) ، مجلد ١٤ ، ص ٧٢٦ .
- (٥) هاينرش هارت ، « ذكريات أدبية » ١٩٨٠ - ج ١٩٠ في
Gesammelte Werke (برلين ١٩٤٢) مجلد ١٤ ص ٧٢٦ .
- (٦) طبعت ثانية في Erich Ruprecht (محرر)
Literarische Manifeste des Naturalismus شتوافلر ١٩٦٢) ص ١٤٢ .
- (٧) أوتو برهراهم Kirtische Schriften (برلين ١٩١٣-١٥) مجلد ١ ص ٤٤٧ .
- (٨) فرانز سيرفيس (مصدر سابق الذكر) .
- (٩) هالفدان كوهت « حيلة أبسن » (لندن ١٩٢١) مجلد ٢ ص ٢٧٩ .
- (١٠) يوليوس هارت في Freie Bühne Fur modernes Leben عدد ٦
(برلين ١٨٩٣) ص ٥٩٣ .
- (١١) ماكس دوئيندي
Gedankengut aus meinen Wanderjahren, Gesammelte Werke
(ميونيخ ١٩٢٥) مجلد ١ ، ص ٦٤٦ .

الحركة الحداثية في روسيا

(١٨٩٣ - ١٩١٧)

بقلم : يوجين لامبرت

- ١ -

يوفر تذكر تاريخي إشاري في رواية بوريس باسترناك « دكتور جيفاكو » تعليقاً يلقي الضوء على الحركة الحداثية في روسيا (١) .

اشتملت الفترة على تدفق منبثق للأشياء الجديدة .
ففيها كانت تلك النذر والوعود التي ظهرت قبل الحرب في
« الفكر » ، « الفن » ، « الحياة الروسية » ، في مصير روسيا ككل وفي
مصيره هو : جيفاكو .

ونحن نعلم أن جيفاكو يتوق للعودة إلى « ذلك المناخ » ، ما إن تضع
الحرب أوزارها ، ليشهد تجدد واستمراريته ، مثلما كانت العودة
للوطن شيئاً جميلاً . . ويتضح من السياق ، ومن الإشارات السابقة
في الرواية أن الفترة التي تستثير حنين جيفاكو للماضي هي الفترة التي
تسبق وتعقب ثورة ١٩٠٥ بفترة قصيرة . وقد يكون مما يشهر إلى
الاضطراب المأساوي في عقل جيفاكو أنه يتذكر الفترة هذه من بين كل
الفترات عشية ثورة أكتوبر . بيد أنها هي الفترة ذاتها ، تقريباً ، « بما
لها من نذر ووعود في الفكر » ، « الفن » ، « الحياة الروسية » التي تربط
بها جيداً الحركة الحداثية الروسية .

على أنه ليس يمكننا القول بيقينية متى بدأت هذه الفترة - في عام ١٨٩١ ، أو في عام ١٩٠٠ ، أو حتى لاحقاً ، في عام ١٩٠٥ . لكننا نعلم دون ريب أنها انتهت في عام ١٩١٧ . وفي مناخ هذه الفترة يمكننا الوقوع على كثير من ملامح التغير الفني التي هيمنت على المشهد الأوروبي المعاصر ككل . وبالأخص قسناها بالمعايير الاقتصادية والسياسية فقد كانت فترة تميزت باحتلال المجتمع الصناعي موقع الصدارة في روسيا ، وبمحاولات تحديث البنية السياسية ، أو ، على الأقل ، إزالة بعض عكاكيز النظام التي درج على الاتكاء عليها في ترنحه ، وبنمو متسارع للطبقة الوسطى - التي كبحت بعد عام ١٩٠٥ ، سخطها ونشدت الخلاص السياسي في قصيرة ليبرالية . وقد أحبطت العملية ، في جزء منها ، بالمخلفات الثقيلة للاقطاعية ، وبالموقع الفريد للبورجوازية الروسية التي كانت ، عند مقارنتها بنظيرتها الغربية ، مهية على نحو خاص للتلاءم جيداً مع حاجات الدولة ، وبصلابة الحكم الأوتوقراطي ، وباعتماد الاقتصاد الروسي على الغرب . لكن اقطاعية البورجوازية سالت جنباً إلى جنب مع تبرجز *embourgeoisement* اقطاعية . وحتى العدد الضخم لساكني الريف لم يكن بمنجى من التأثير بالعملية - ليس فقراء الفلاحين بالطبع ، لكن الملاك منهم ، والمنتفعين بإصلاحات ستوليين الزراعية التي زادت الاقتراب ثراء . وكان واضحاً أن التوسع الاقتصادي والتمايز السياسي كانا في حالة الفعل التناشط ، على الرغم من أن شعوراً عميقاً بالخوف كان كامناً في الباطن ، الخوف من أن التغير قد يعني الانهيار ، وعلى الرغم من أن القوى التي كانت وراء العملية كانت منحصرة داخل النظام القديم الأمر الذي استوجب تفجيره .

وكان هناك تغير مواز في الوثيرة والمزاج ، تمايز وقلوب في المجال الثقافي والفني . وقد كان التغير مديناً بشيء ما للاحتياطي في النقد ووقت الفراغ لدى الطبقات الوسطى ، ولحقيقة أن الفن بكل أشكاله قد بدأ حقاً ، وللمرة الأولى في روسيا ، يصير مجزياً وأصبح الفنان والكاتب منتجين للمسلح التي تشرى وتباع علناً في السوق . وحتى الكولالك السابقون

الفلاحون والتجار الارقاء سابقا ، وهرالكمو رؤوس الاموال البدائيون الذين درجوا على سكنى عالم كالح من النهب والورع منقوع في ماء المخلل ومختنق في ناعم الزغب ، أصبحوا مدركين للثقافة : فالمديتشيون الموسكوفيون انقلبوا الى اسخياء على الفن والادب وخرج من بينهم رعاة للفن جديرون بالاهتبار من امثال تريتياكوف ، مامونتوف ، موروزوف ، ريبابوشينسكي وآخرين . وعلى خلاف نظرائهم الاوائل في أوروبا الغربية فانهم قلما مالوا نحو التدبير الهادىء والقياس المتشدد ، ولم يمس وقت طويل حتى اكتشفوا في الفن استثمارا ، وتزويقا للحياة الخاصة ، بل حاجة جمالية حقيقية . وأصبح النشاط الفني ذاته مهنة فيها بعض من رومانسية ، وبعض من هروبية ، وبعض من خضوع التجمع من المستهلكين المجهولين .

كان المستهلك الثقافي - وهو مخلوق ظهر في الغرب قبل خمسين سنة أو نحوها ، بعد سنة ١٨٤٨ - ظاهرة جديدة في مدن روسيا على الرغم من المكانية تقفي أعراض طفيفة في وقت يعود الى ستينات القرن التاسع عشر . وقبلما تم تناول هذه الظاهرة بالدرس . كانت نوعا من التلجنسيا الدرك الأسفل تتراوح من تنويعة محشوة نسبيا ازدهرت بشكل خاص بين التجار وسلالتهم الى مصففي الشعر التشييكوفيين الدمشين ، وعمال البرق وموظفي المصارف الذين شغلوا (مع حشرات البق) مباني العاصمةين : موسكو وسان بطرسبورغ والمدن الاقليمية الأكبر . وقد أبدوا طلبا متزايدا لمنتجات الثقافة التحتية والادب الرخيص المثير (على طريقة كامينسكي وفيربيتسكايا ، وناغروودسكايا ، او الروائي المتفنن متسكع الجادات boulevardier آرتمسيباشيف) . توفر لهم الادب الدوري المنتج بالجملة (مثل Vestnik Znaniia و Damkii Zhurnal أما الميسورون فقد كانت لهم حياتهم البوهيمية ، القدرة بقدر ماهي زاهية . ولم يكتفوا بالشرب والقصف مع العجريات (u yara) بل كانوا يرتادون النوادي الفنية الليلية يشربون الشمبانيا اللبقة مع عصارة الشعر الحدائي بطحجة متدوقي الجمال وشاغلي الصف السادس اليافعين قبل أوانهم الذين

أفتاتوا على آتسيباشيف . وقد اشتركوا في الحب الواسع الانتشار الذي يصدد البورجوازي . لقد كان الحصول على المتعة وتقديمها رفاهية ، صفة في الوجه ، لكن مع تجريد أية خطوات أخرى من ضرورتها ، والانخراط في الزخم مع إبقاء كل شيء سليما لم يمس . والطلالما اعتراهم التشوش وفقدان التوجه والسماجة . لكن هذه الصفات لم تكن مقصورة على هذا الوسط وحده . فقد وجدت أيضا بين ظهرائي أولئك الفنانين الذين انسحبوا من صحابة من هذا القبيل وأملوا شأن التعقل ، تعقل أصبح ، عند تخطيه مقتضى الحال ، هزيفا بالقدر نفسه .

الم يمثل هؤلاء الكتاب ودواثرهم حركة موحدة بل ، بالأحرى ، خبرة فكرية وأخلاقية وتخيلية تشتمل على كثير من العناصر المتنافرة لكنها اكتسبت ، رغما عن ذلك ، سمة نوعية متميزة في تلك الفترة . فقد كان هناك من نحو ، عرض غير عادي للموهبة الفنية ، والأدبية ، والفكرية التي تمور نشاطا وفصاحة ، عالمية جديدة ، اهتمام مكثف بالقيم الروحية والجمالية . ومن نحو آخر ، فقد تبلور معظم هذا في شكل محاربة ومراوغة شديديتي التطلب ، وإلى رؤية للوضع البشري نزوية وتعدم التحنان ، واستعداد للتضحية بالحقيقة في سبيل الارضاء الجمالي أو الهناءات الميتافيزيقية ، و « غشيان جيمسي (نسبة الى جيمس) من ذوق المرء الرفيع نفسه » . من ترك أثره على هذا المنحى ؟ الجميع تقريبا : الاغريق ، والايطاليون ، والفلسفة المثالية الألمانية ، وبودلير ، وفيرلين ، ونيتشه ، ودوستويفسكي ، وابسن ، في أقله . وكان هناك ، علاوة على ذلك ، الاسلوب العالمي المهيم للفن الجديد art nouveau ، وكامل المناخ الثقافي لمنعطف القرن الذي رسم الأركاديا (العيشة الريفية الراضية) العالمية الأوروبية ، والذي استمر حيا ، خارج روسيا ، عقب الحرب الكونية الأولى . لكن تصيد المؤثرات ، على ماله من جاذبية ليس مسعفا . فليس هناك ، في أية حالة ، مؤثرات خارجية ، الا حيث تكون الأوضاع الداخلية مؤهبة لها . إذ يمكن للمرء أن يستعير أي شيء . وكان الروس تواقين للاستعارة من تنويعه من المصادر لكنهم لم يقولوا على

استعارة التاريخ والخيال اللذين حملاهم على فعل ذلك : وهذه هي المسألة المعويصة .

- ٢ -

لقد ذكرت عام ١٨٩٣ كواحد من التواريخ الممكنة لبداية الفترة : فهذا هو تاريخ نشر كتاب معنون على نحو مريبك « في اصول الانحطاط الروسي في الادب وفي الاتجاهات الجديدة فيه » ، والذي افاد كيان للاتجاه الجديد ، كما انه يعتبر رائد الرمزية الروسية . وقد كان مؤلفه الروائي والشاعر ديمتري ميريجكوفسكي . وبالتضافر مع زوجته ، زينيدا جيبوس ، والكاتب النيتشي المحدث مينسكي فقد آذن ببدء احتجاج ضد الانتلجنسيا الراديكالية الملتزمة سياسيا والتي هيمنت بشكل كبير على المسرح الادبي في روسيا لما يقارب النصف قرن ، ضد ادعاءاتها الرعناء وتقديراتها الحليفة للقضايا المموسة ، وسعيها لايصال تأثير السياسة والمجتمع الى الفن والادب . وبتحديد أكبر لم يعارض ميريجكوفسكي الايديولوجيا في الفن أو في السياسة (وهو ما نال قسطا من اهتمامه ايضا) . ولم يسبق قط أن فعل الشيء ذاته سوى قلة ضئيلة من الكتاب الروس ممن هم فوق المتوسط . ولعل ذلك (وهذه الكلمة « لعل » انيقة جدا) بسبب من أن المظالم الاجتماعية كانت اوضح في روسيا منها في الغرب . وقد سعى ميريجكوفسكي الى مجرد استبدال الاسطورة والغموض بالرأي الفصيح — ومضى ، مع ذلك ، يعقلنهما . وقد حبي بمواهب اسطورية — شعرية أو تصيد للاسطورة — سوداوية ، رؤيوية ، وعادمة للفكاهة — يخالطها استطراد جنوني وعوز بسيط في التناسب . وبالتضافر مع كثير من زملائه الكتاب المعاصرين فقد واءم بدقة تامة تعريف ستاندال للشخص المنحط : « شخص يضحي بنفسه في سبيل عواطفه ، لكنها عواطف ليس يمتلكها » . وكان ممثلا بنشوات فكرية في الجسد وكذا باستحضارات فكرية في الروح ، يقرأ مغزى في التوافه ، ويلج في طلب كنز مدفون من المعاني ، وعمق مرعب

بعيد الغور ، ويزين المستقلقات لزوجها كما اي عقار معروض للبيع ، وفي عمله التخيلي ، ولا سيما رواياته (وكثير منها متوافر في ترجمته الانكليزية) فقد كرس نفسه لخلق عوالم ميتافيزيقية صاخبة ذات نمط محدد من نوع الكوميديا أو التراجي كوميديا الخفية . وقد لاقت رسالة ميريجكوفسكي استجابة فورية . وقد أوحى بانفتاح كون كامل وجديد وامض من النقاشات ، كهرب رواد ما ظهر انه نهضة ثقافية روسية ، واستجرّ احساسا بالهروب من التسطح المحاصر ، والقضايا الالزامية للعصر . وليس مصادفة ان يكون عنفوان ميريجكوفسكي وجماعته هو ايضا عنفوان الوسطاء في روسيا ، والأشباح ، وقارئ الغيب والظواهر التي تقع خارج نطاق الحس ، والذين تقشعر لهم الأبدان وهم يصدحون بعريضة تجارة الفوامض في البلاط الامبراطوري الراسبوتيني والتأهب الواسع الانتشار لمسح الوقائع المقلقة بأسطورة المؤامرات وتصيد اكباش الفداء .

اما زوجة ميريجكوفسكي ، زينايدا جيببوس - وكانت ايضا روائية وشاعرة - فقد كانت اقل نفوذا انما اكثر موهبة منه . واذا كانت ميسالينا روسية تميل الى اثاره الرغبات دون ان تلزم نفسها قط بتبليتها ، لعبا ميتافيزيقية قرّ قرارها على اغواء الشيطان ، فقد كانت مهيبة ، وحادة الذكاء ، وسليطة اللسان . وعلى خلاف زوجها المائل للقزامة ودمى العرائس فقد كانت زاهية الالوان ، ملكية تذر اودية خضراء من جلد السمندل يتدلى فوق بطنها صليب وتعبث اصابعها بالسبحة . وقد حاولت ان تكون Kulturträgerin (حاملة أو ناشرة للثقافة) وكانت زنبقة ادبية رقطاء . في اعمالها الثرية تنعطف بشخصها الى التكثيف وتحيل الناس كما زوجها الى حالات واجناس وافكار غير شخصية في نوع من هوس دوستوفسكي طامح (الروايتان « دمية الشيطان » و « رومان تساريفيتش » هما مثالان موائمان) . اما شعرها فهو ، مع ذلك ، اسمى من شعر زوجها ، واقل افتقارا للشكل ، واكثر ضبطا وتميزا . ومع ذلك فهو يولد جوا من الحصر . وهو يخلق عالما مدحوسا

في دهليز خصوصي ، عالم لحياة داخلية تشابه السحر النرجسي والشهوة المستمرة الصعبة الارضاء التي يخالطها ، على نحو تناقضي ، عيف العانس للأجساد الأخرى « (٢) .

كان لميريچكوفسكي وزوجته بصفتهما مقررين للاتجاه وممارسين أدبيين ومديري انتاج ثقافي عدد من الاشخاص تحت رعايتهما ، وهم اجمالا موهوبون وهامون : شعراء ونقاد ، وروائيون ، ومفكرون دينيون ودراويش صوفيون . وكان أحدهم الكاتب فاسيلي روزانوف - الشخصية المثلة للفترة والبارزة معا على الرغم من أنه هو ذاته - تحدوه غريزة متأصلة نحو عدم الثبات على حال - غدر من فترة لأخرى بيمثلها أو قمعهم . وككاتب فإن روزانوف عصي على التصنيف : فأكثر الغاظة إثارة ومدعاة للهلح أدرجت ضمن حواشي رسائل خاصة به قام بنشرها دون إذن مرسلها . وهو يستخدم اسلوبا ثرا وخصوصيا على نحو غير عادي يزخر بالوسائل الطباعية النزوية - الأقواس ، والأهلة ، والفواصل المقلوبة ، وإشارات الاستفهام . أما لغته فأنها تكسر قالب الخطاب التقليدي وتصر الى نوع من الهمس الخفي المفكك . وهو أقرب ما يكون الى د. هـ. لورانس روسي - مضافا اليه إحساس باللعب ، ومطروحا منه الحماس الاجتماعي . وكان يتوق لرؤية الجنس البشري وقد استسلم للجريان المعوي ، خارج نطاق الخير والشر . وكان ما يفي بمطالبه هو الخوض في السائل الأمنيوني . وقد آمن بالخلاص عن طريق العملية الجنسية وحلم بـ *paradisus voluptatis* (فردوس شهواني) لسفر التكوين والرباط بين الماخور والكنيسة . ولم يكن من هواة الصور الإباحية : لم يكن لديه رغبة للاثارة والدغدغة كما ولم يكن عنده برود هاوي الصور الداعرة . وقد نشد الحماية في خلط الهويات : وكان مزاجه يتسم بالخضوع ، والحنان ، والدفاء ، وله بشرة مخنثة بشكل واضح ، مضافا ، تواقا للملاطفة بصخب ، وليس لديه ما يخفيه . والحق أن السمة الانثوية تسم معظم الوسط الثقافي - وسط أحادي الجنسية يتطلب مظاهر الاغواء بالنسبة للرجل ما يتطلبه بالنسبة للمرأة . وكان

هذا رد فعل على تقشف الانتلجنسيا الراديكالية ، والذكورية المفاخرة المرتبطة بالكفاح الاجتماعي والثوري ، ونتيجة مباشرة أو غير مباشرة للعجز أمام وقائع الحياة . وكانت النتيجة ضبابية على نحو لا مفر منه ، وخنثوية ، ومشوبة بالغرور .

ويمكن تقفي السمة ذاتها حتى في بعض الافكار الدينية والميتافيزيقية السائدة . والمثال الحي على ذلك مجتمع الرمزية الدينية بكامله في فكر سولوفييف ، فلورينسكي ، بولفاكوف وامثالهم من هواة الفلسفة المتشوقين . وإذ تاقوا الى الأسطورة التي تنصل منها عالم مجرد من القدسية فقد كانوا أنفسهم نهبا للعقلاني ، والملا متماسك ، وبحثوا عن استعارة وحيدة شاملة ، وعن المعادلة النهائية للواقع ، والكأس المقدسة ، في صورة القدسية صوفيا الأنثوية ، والحكمة القدسية (التي وفرت أيضاً مصدر الإلهام لبعض الشعر الرمزي لتلك الفترة) . وكان هؤلاء « الصوفيانيون » (نسبة الى صوفيا) ناثين جداً عن تمجيد روزانوف للحوافر البدائية ، والانحطاط المصقول ، لكن الارتباط بين الشهواني والميتافيزيقي لا تخطئه العين . وإذ كانوا مدركين لقوى الانشقاق في العالم فقد آمنوا بأن السيدة الصوفية ، القدسية صوفيا ، قد ردمت كثيراً من الثغرات بسموها واحتضانها لهم فقد شعروا بعدم الكلفة معها ومع العالم ، مؤيدين له ولكامل الواقع التجريبي التيمس باعتباره جزءاً من النظام الشاذ عن الطبيعة . ومنه الخطط الشيوقراطية (حكم رجال الدين) لسولوفييف ، ومريده سيرجيه ترويتسكوي ، وبلغاكوف . ومنه النزعة الى إسباغ المنزلة الالهية والايمان بالآخرة على الظواهر الوطنية والتي أعطت وهم افتدائهم وتمخضت ، في حالة بولفاكوف ، عن رؤية آخر عائلة رومانوف المالكة كقيصرية صوفيانية (نسبة الى القدسية صوفيا) بيضاء مجللة بالغموض .

ولا بد من القول إنه بينما يشعرون بانجذاب متنام نحو الكنيسة الارثوذكسية فإن المفكرين الدينيين الروس كانوا يحتضنون شكوكا

خطيرة بشأن المؤسسة الكليركية (الكنسية) . فقد اعتقدوا أن مفرداتها قد فقدت كنهها المسيحي . وترددوا في قبول كرازتها بمبدأ إعادة تقويم البضاعة المفقودة أو غير المملوكة وتفاوتها ضمن ضمانات نظام لا يعرف الفناء . وتاقوا بشدة الى الوهية تملأ الثغرات التفسيرية وكانوا على قناعة بأن بقاء المجتمع والمدينة كان بمثابة مكافأة لقاء الطاعة الالهية . وقبسوا دوستويفسكي لكنهم منهمكون ضد رغبتهم تقريباً ، في شرعنة كل شيء عن طريق تفسير كل شيء لكن هذه المواقع لم تكن قسمة الجميع . فبيرديايف الذي ارتبط اسمه لفترة مع حلقة ميريچكوفسكي الادبية كان شيئاً مختلفاً . كان الرجل النبيل الخطر بين المفكرين الدينيين - مسخلاً ، متباهياً بعدم امتثاله ، منتفضاً ومتقلباً فجائياً في طريقة كتابته كما في تناقضات تفكيره ، يتوفر على عديد الافكار بشكل بات معه منهكاً ما إن شرع يركز تفكيره عليها . كان المنطق بالنسبة له ، كما ينبغي له ان يكون ، عبداً للأهواء والمواطف . كانت فكرة البنى الفكرية الشاملة ، والمفاتيح الميتافيزيقية العمومية master-keys (وهذا ما عنته ، حسب رأي سولوفيف وبولفاكوف ، الفلسفة والدين) محرمة عليه . لكن وعورة مادته وطريقته الفلسفية تخفي عدداً من الموضوعات المهيمنة يبرز من بينها الاهميته فكرة الابداع creativity . وقد انتصر للخلق دون « معادل موضوعي » (العبارة ل : ت . س . ايليوت) - الدافع الابداعي دون تجسيد ، إذ أن التجسيد هو « تموضع » ، انحدار ، انهالك للدافع ، تجمد . هذا هو الحلم الرومانسي الذي يتخطى الواقع . وعليه ، وبكل عدل وحق ، فإن كتب بيرديايف ما كان ينبغي لها أن تكتب . ويمكن القول ، والحالة هذه ، بأنه قد شجع الوهم بأن العملية الابداعية قد وجدت مستقرها . كان ينبغي أن يفد السير باتجاه الصمت . ولكنه لم يفعل . فقد كتب خمسة وثلاثين كتاباً و ١٣٥ مقالة . ويمكن اختزالها ، في التحليل الأخير ، الى الفرضية القائلة إن الحياة أشبه بصخرة سيزيفيانية تسقط تكراراً من الحافة الى فشل ماحق ، وإن دافع الانسان اللامحدود لخلق المواضيع هو عجز ، وإن كل إنجاز هو عبودية . وقد آل الوضع الى هذا : من نحو ، العالم الموضوعي الفاسد

الذي لا يمكن أو يجب أن يحدث فيه شيء ذو قيمة ، ومن نحو آخر ،
الإنسان بما له من ذاتية ابداعية غير ملوثة واحساس بالحياة المسيّرة في
براءة القيم الخصوصية .

كان بيرديايف ، الى جانب ستة آخرين ، مساهماً في ندوة عنوانها
« نقاط علام » Vekhi - وكانت هذه من أشهر الكرايس الاخلاقية
وأكثرها مبيعاً في سنوات روسيا ما قبل الثورة الأخيرة . وعلى الرغم من
أن لا شيء - خلاف الخطب السياسية ربما - يتأرخ كعظة اخلاقية فإن
« نقاط علام » تحيط بشريحة هامة جداً من التاريخ الفكري الروسي
وتؤلف عنصراً هاماً في الاتجاه الحداثي الروسي . وهي ، من عدة نواح ،
وثيقة لافتة كتبها بعض أكثر أفراد الانتلجنسيا موهبة وذكاء . وهي في
الاساس « قضية خيانة الطبقة المتعلمة » . ومن كل زاوية تسنت لهم فؤان
رجال (نقاط علام) (vekhovtsy كما يشار إليهم الآن) قد ساءلوا
الفرضيات والمضامين ، والآراء ، والعادات التي يتسم بها عقل
الانتلجنسيا الروسية التي عصفت ، خلال معظم القرن التاسع عشر
بالنظام القائم وهشم أفرادها رؤوسهم على جدرانهم مهملين الطريق
للأخلاق . وكان vekhovtsy محاصرين بالاحساس بالذنب من النوع
الذي مالت اليه الانتلجنسيا الروسية لعدة أجيال ، لكن في الاتجاه
المعكس هذه المرة . وإذا عابهم دور الانتلجنسيا الروسية في ثورة
١٩٠٥ الفاشلة والصراع الذي قاد اليها فإنهم سعوا الى محو فعلتهم
والتكفير عما رؤوا فيه حماقات الشباب لهم ولأسلافهم .

ومن الناحية الايدولوجية فقد كلفوا بإدانة الاعتقاد بأن الإنسان
قادر على التحكم في بيئته وتحويلها ، الاعتقاد الذي يقدم حلاً جذرية
للمشكلات العسرة ويتحدى أو يتجاوز حدود الحرس ، الاعتقاد الذي
اعمته وقاحته بصائر الناس عن الطيش البشري والتمس المستقبل عوضاً
عن الماضي أو العالم فوقنا ، الاعتقاد الذي استبدل ، حسب تعبير
بولغاكوف - وهو مساهم آخر في الندوة - geroizm بـ podvig : أي

العمل البطولي والفعل الحاسم بالسعي العميق البطيء المتاني الذي لا يعرف نهاية . وأنا إذ نجعل من مخربي التاريخ أبطالاً فإننا نسربلهم بالعاطفة . كانت المهمة تنطوي على الغض من سمعتهم ، وتبيان أن اقتراحاتهم الحادة التي لا تلين قناتها كانت تخفي رغبة صرفة في فرض أفكارهم الصبائية التي لا تساوم على عالم كانوا في غربة شديدة عنه ، وعجز عن فهم أن مسلكهم المتهور لم يقدر إلا إلى إثارة السلطات لاتخاذ إجراءات قمعية مما تسبب ، بالتالي ، في تفاعل تسلسلي من الاضطرابات .

هذا ، وقلّ أن وجد في كامل الفكر الأوربي الاصلاحى منذ توكفيل حجة هامة واحدة لم يلتقطها ببراعة ، وفي الحق ، لم يتوقعها بنفاذ بصيرة لافت هؤلاء الكتاب . وقد كان بعضهم ملاركسيين سابقين وكانوا أول من من انخرط فيما أصبح منذئذ الرياضة الأكاديمية الداخلية المنفصلة ، رياضة دفن ماركس . وإذ غطت عليهم الخبرة الصادقة لثورة ١٩٠٥ فإن Vekhovtsy أسفوا لتفكير الناس بالظروف عوضاً عن أن يلاحظوا بأن المسألة بكاملها كانت تبدلاً في الشعور و (الفكر) . فقد ناشدوا قراءهم بأن يلقوا بالمدينة الفاضلة العظمى للانثجنسيا الراديكالية جانباً ، هذه الوضعية غير السليمة المفعمة بالاحلام الخيالية ، الحلم الثوري كما لو أن بالامكان شفاء روسيا من النورة مثلما يمكن شفاؤها من البروليتاريا والتسعين مليوناً من الفلاحين . لكن البروليتاريا والفلاحين قلما يظهرون في دعوة Vekhovtsy إلى التجدد الروحي ، إلا من حيث هم تهديد مرعب ينذر بشر مستطير . يكتب واحد من المساهمين في الندوة : (٣)

في حالتنا لا يخلق بنا أن تكف عن الحلم بالتضامن مع الشعب فقط : يجب أن نخشاه أكثر من تنفيذ أحكام السلطات القائمة كافة ، والتي تجنبنا حرايتها وسجونها غضب الشعب .

هذا ، ولا يعنى المؤرخ بخوض معارك غابرة ناهيك عن خوضها بشكل مختلف . فواجهه يكمن في التفسير . وليس يستحيل تفسير الذعر الذي احدثه Vekhovtsy . ومن المفارقة أنه عندما صدر تحذيرهم لم تعد القوى الثورية متمثلة بالانجليز ، باستثناء ذلك الجزء منها - البولشفيك - الذي لم يزل صغيراً نسبياً ، بل بـ « الشعب » ، وبالبروليتاريا والفلاحين المجردين من الملكية أو المتعطشين لها . وكان هذا هو التهديد الذي فرض في تلك الظروف خياراً بين الانضمام الى البولشفيك وممالة النظام القائم ، مستبقاً بهذا افاعيل المنقذ القضائي ، ولم تكن جماعة Vekhovtsy بأي شكل ضد التغيير . فقد كانوا مدركين لحقيقة أن النظام كان يترنح ، وقد تراجعوا عن الواقع البليد لمحيطهم على نحو لا راد له . لكن كان ما يلاحقهم هو المأزق المستديم لليبراليين الروس من الألوان والعقائد كافة والذين لم يتوقعوا التغير الحقيقي ما داموا بقبول النظام الحاكم ، لكنهم لم يقووا على مهاجمة النظام الحاكم بشكل فاعل دون أن يكفوا عن كونهم ليبراليين وعن إيالهم الى ثوريين . كان موقفاً يذكر الواحد ، من إحدى نواحيه ، بفلوير الذي أعلن عن استعدادده للذهاب « وتقيل مؤخرة لوي فيليب » لو لم يكن كثيرون غيره ينتظرون دورهم لفعل ذات الشيء .

وكما حدث ، فقد اعتقد معظم جماعة Vekhovtsy ، أو أولئك الذين لم يلعبوا اللعبة السياسية على نحو علني ، أنهم قد وجدوا مخرجاً من المأزق في المثالية الأرستقراطية التي أعطت انطباعاً بأنها خارج نطاق الورطة الاجتماعية ، وأنها قد أحرزت الخلاص بالنسبة الى القلة الوهمية والمنعزلة . كتب بيرديايف الذي غدت نظريته الى مشروع Vekhi - والحق الى مجمل مناخ الرأي من حوله أكثر انتقادية بكثير في المنفى عقب الثورة - كتب في سيرة حياته : (٤)

كان سوء حظنا يكمن في عزلتنا (نا) . . . عن الحركة الاجتماعية الأرحب آنشد - وهي حقيقة ثبتت خطرها في ضوء

التطور اللاحق أثناء الثورة ... لقد عشنا في عصر مختلف ،
في غربة عن النضال التاريخي ... ولم تكن الكلمة هنا هي
التي استحالت لحماً بل ، على العكس ، كان اللحم هو الذي
استحال كلمة ، واتخذت ، من أجل الأشياء الواقعية تراكيب
سهلة ... ولست أتمالك نفسي الآن عن ملاحظة أننا كنا نعيش
في برج عاجي يتم فيه السعي الى الخطاب الصوفي بينما كان
المصير المأساوي لروسيا ، في الأسفل ، يفتد سيره .

— ٣ —

على أن الدور الأساسي - في التأهب للنزعة الثقافية وفي طورها
اللاحق سواء إسواء - لم يكن يعود الى الجدل الفلسفي أو الميتافيزيقي
بقدر ما كان يعود الى الفن والأدب ، وخاصة الشعر ، وعلى الأخص
الشعر الرمزي . ولا بد أن يعطى حقه للتوسع الهائل في الخيال ،
والحساسية وتعميقها على الرغم من أنه قناد - في شخص ألكسندر بلك
قبل غيره - الى إعادة تقويم مجمل النزعة .

وفي هذا الصدد لم تنطو الرمزية على النهج الفني في الشعر لاستبدال
الصور الرمزية بالوصف المباشر أو المقولات عن الوقائع والمشاعر فحسب
بل على *Weltanschauung* (رؤية الحياة) ، وتوق الى تغيير صورة
الحياة . لقد تضمنت مزيجاً من الجساسة والخوف حيث اتمتزج فيه
الرغبة لرؤية الحياة بأكثر مما هي عليه مع العجز أمام ما هي عليه . كان
سوالوفيف - وهو شاعر رمزي أضاف الى كونه فيلسوفاً آذن إبلاغه
الخفي الدلالة عن الرؤى ، على طريقة أحلام ديكاوت وروسو ، بمهنته
الفلسفية - أول من اتفت ، نشداناً الراحة البال ، الى القاصي في الزمان
والمكان ، واستحضر في شعره الاحساس بشفق غريب ، فوق أرضه ،
أرض الخيال ، كان يبرق النقش الصوفياني : « أنيري ظلمتنا ، أيتها
السيدة الجميلة » .

والرمزية هي ، بمعنى ما ، رهافة وتركيز للخبرة الرومانسية التي تكمن حجبها في الشعور بالذات المنعزلة وبالعالم غير مترابط وربما عدائي . ومع ذلك فلا شعر بايرون ، أو هايني ، أو ليرمنتوف ، يعاني من الشعور الذاتي الاضطهادي الشكلي ، اذ نشدوا الخروج من عزلتهم محاكاة للعالم المرئي ، ومن ثم اعادته مشحونا بالمعنى . وهذا ينطبق - ان لم يكن على سولوفايف فعلى الكسندر بلوك - القامة السامقة بين الرمزيين الروس . وان عمله الابعد تأثيراً لينتمي الى الفترة قبل وبعد الثورة مباشرة عندما استبدل باللغة الدارجة ذات الطبقة العالية لغة البساطة . وهو أسر لانه كما بوشكين (وما من مقارنة أخرى تنصفه) يمكنه ان يخرج من أي شيء كان بشعر . وما يضعه بمعنى خاص خارج نطاق الرمزية هو الاقتران غير العادي بين الرؤيوى والاحساس بالوضع الملموس . لقد كان مسكوناً بـ : صوت الاحداث ، والأشياء ، والأفكار ، أفكاره هو غير المنطوقة ، وأوهى الاشارات التي أبانت عن مكنى مرض العالم القديم ومكان تمثيل دراما العالم الجديد . وكانت قصيدته الأخيرة والأكثر أهمية « الاثنا عشر » - الانجيل المشكوك بصحته ، لنقل ، الاثنى عشر (اثنا عشر حارساً من الجيش الأحمر) وهم يمشون مشية عسكرية كجيش متفطرس تلفحه العواصف الثلجية ويمشي متشاقلاً عبر الشوارع الثلجية بين المنازل الكثيبة لمدينة بطرسبورغ الجائعة في أول شتاء روسيا البلشفية . كان موكبهم بالنسبة إليه الجنس البشري وهو يسير في موكب داخل القرن العشرين (٥) .

وعلى العكس من ذلك فمعظم الرمزيين الروس الآخرين - ناهيك عن أولاء الشعراء ما بعد الرمزيين الذين كان هدفهم المعلن « ألا يسيئوا الى الخيال بأي شيء محسوس » (كروتشينكه) - أعربوا عن التراجع المهول للخيال الروسى ، وعن خلاصه الذاتي من الحياة والتاريخ سواء من خلال الفن ، أو كلام المشعوذين أو فورة النشاط المسكرة أو الهتاف . لقد أعلنوا أن الفنانين كانوا أناساً يسمعون إلى أن يكونوا ، قبل كل شيء غير بشريين . كانت رومانسيته حالة نفسية تتسم بالإرهاق والصد

والعجز على الرغم من حفلة الاستقبال النيتشوية العارضة وهي تخر بأصواتها حول « العيش بالخطر » . كان هناك ارتباط بين هذا وبين التوسع المحكم للإغلاق للصور الخصوصية لشعرهم (٦) وفي النهاية ليس ما يتم تذكرهم به القول الذي تضمنه شعرهم أو كيفية قولهم هذا القول بل تمثيلهم لحالة بشرية والزمن فاق معناه قدرتهم على الفهم .

أما المجال الثاني الآخر حيث افصح تنافر عن نفسه فيما بين الحساسية والمراوغة ، بين الفن والمشاركات الوجدانية المحدودة فقد كان مجال الرسم والنقد الفني . فقد ترجع صدى ، بل نشأ في بعض الحالات في روسيا أثناء تلك الفترة موضع البحث ، التكعبية ، والتكعيبية المستقبلية ، والبنائية ، والتجريد المحض في الرسم ، والحق كل حركة فنية تقريبا . وقد كان بعض الرسامين الممثلين لهذه الاتجاهات - تاتلين مالفيتش ، ليستيسكي-مشرابين بطاقة ثورية حملتهم على تقلد مسؤولية اجتماعية جريئة على نحو يكاد يكون مستحيلا ، متجهين بالفن نحو التطبيق العملي المتطرف ، مكتسحين الحواجز كافة فيما بين الفن والحياة مازجين كافة ميادين النشاط الفني . لقد أنتجوا المعادلات المرئية للديناميت في شعر ماياكوفسكي الثوري . لكن هذا حدث مع السنوات الأولى عقب سنة ١٩١٧ عندما كان الفنانين ملء الحرية في أن يقدفوا بأوعية الدهان على أو مع الشعب . وقبل القطيعة مع الأشكال البورجوازية ما قبل الثورية كان المناخ الفني يحمل أعراض الانقسام التخيلي بكافة . وقد كانت المسؤولية الطاغية التي عززت هذا المناخ تعود الى نقاد الفن فقد كان دورهم والدعم المالي لرعاة الفن من التجار الأثرياء حاسمين في الواقع ليس في تطوير الفن الروسي المحدث فحسب بل كذلك في إعادة اكتشاف الفن الروسي القديم ، وفي نشر معرفة أوسع عن الفن الغربي . وكانت القناتان البارزتان لهذا النشاط تتمثلان في صحيفتي (عالم الفن) *Mir Iskusstva* والجزء الذهبية *Zolotoe runo* مع بينويس ودياغلف وغرابار وموراتوف كأبرز مروجي هذا النشاط . كانوا رجالا يتمتعون بثقافة عالية ، على أتم اطلاع على العالم الفني لفلورنسا ، والبندقية في عصر النهضة بقدر ما كانوا مطلعين على فن روسيا ما قبل موسكو . لقد

اكتشفوا بشغف ، ورعوا بكل حرص ، وطوروا بحبة الموهبة حيثما وجدوها .

هناك دفتر يوميات لالكسندر بينويس (نشر في انكلترا لبضع سنوات خلت) بنقل الجو الذي ساد في تلك الحلقات . كان بينويس رساما بحكم حقه الشخصي اضافة الى كونه كاتباً في الفن - رسام ديكور وضع التصاميم البالية دياغيليف . ومع الانحلال النظام القديم قر رأي الآخرين (لاربنوف ، غونشاروفا ، دوبوجينسكي) باتجاه الحلم الزاهي مع دياغيليف بينما اختار كاندينسكي باوهاوس . وشيغال ، وبيفسندر ، وغابو ، اختاروا بليريس حيث بقي هناك الفن للفن . يصور دفتر اليوميات الحياة الفاتنة في اوساط بالغة الرقي في المواقع الاجتماعية العليا حيث تنتمي حبيبة المؤلف نورذرن بالميرا ، بينما يمثل هو الخبير الطيب الخلق النبیه ، والذي بلغ من النجاح مبلغاً يمكنه من أن يكون تحت رعاية الامبراطور وينعم بثمار تلك الرعاية العظيمة الشأن ويستحم في وسط وجدت فيه الشخصية متمسكة بالتمدد في أشكال غريبة باعتدال . ثم يعكر اي طيف لورطة روسيا قط مجرى هذه الحياة . واذ كان لودغيا في الفن ، ذا دماء وذوق لا تشوبهما شائبة فقد أحب بينويس خرف سيفر ، وزنايق فابرجيه المزخرفة دون داع ، وببيض الفصح الملبس باللائىء ، وأولع بالدمى . وكان التعرف على الآخرين مما يتحمس له . وهو يترك انطباع الحذاء الصقيل اللامع في قلب الريف ، هو أشبه ما يكون المصنع الصادق . لكن ذلك كان من السمات المعهودة تلك المناطق المنعزلة في مجتمع بطرسبورغ حيث تكون المناخ الفني على الرغم من أن انجاز بضعة الفنانين الموهوبين حقاً لا يمكن ، بالطبع ، اختزاله الى هذا .

هذا ، وقد كانت هذه الحلقات هي التي شهدت الجدل القائم حول فكرة أن الحركة الحداثية قد مثلت نهضة ثقافية مشابهة للنهضة الإيطالية . وقد تلقف هذه المشابهة بشغف ووصل بها الى ما بعد نطاق النشاط الفني بيرديايف ، وفياتشيسلاف ايفانوف وآخرون ، كما أصبحت من البديهيات في دوائر مهاجري ما بعد الثورة . ليس بالامر

الميسور تقفي المشابهة لا لسبب الا الآن مفهوم النهضة من الناحيتين التاريخية والثقافية ملتبس بشكل سيء الصيت . واذا كانت النهضة الأوربية تعني « تجددًا » في الثقافة الكلاسيكية فلا بد أن المجددين الروس كانوا ذوي خبرة بديلة لا تطال عناصرها ذات النزعة الانسانية المشرقة بل جانبها المظلم والاكثر انحطاطا . كانوا تحت رحمة القوى الداينوسية يخدمهم الأمل بالانحلال في دوامة كونية . وهذا هو المسؤول عن الاسلوب غير المنضبط ، وغير المتناسك والمفرط للكثير من نتاج تلك الفترة ، وعن الغموض العام الذي ساد والذي لم يكن الدافع اليه العمق بقدر ما كان التقاطب الثنائي بين عالم خارجي مشوش وفوضوي والعالم الداخلي الخصوصي الذي أخفق في ترابطه . ولا يمكن عزو هذا الاسلوب بالتحديد الى حلقة بينويس . وبينما احتفوا مع البقية بعدم تناهي الانسان العادي فانهم قد آثروا الـ « ثانوي » بهدوء على « الرئيسي » بقوة ، الزخرفي على الكهفي . لكنهم يوفرون سبيلا اضافيا لتقفي المشابهة النهضة التي نادى بها الناطقون باسم النزعة الجديدة في روسيا .

ويمكن القول بأن المشابهة قائمة بين بعض الأوجه المحددة في هذا المشهد الثقافي الروسي وفترة في النهضة الإيطالية بين دانتي ومايكل انجلو ، أثناء القرن الخامس عشر عندما بدأ التفنن من قبل الجيل اللاحق في الرمزية القوطية يستسلم لضغط باروك حركة *sturm und drang* الألمانية : وهو عصر اشتهر بسطوحه الفاخرة ، وارديته ، وايماءاته ، وواجهاته ، وفناءاته ، وزخرفته وتزيينه . هذه كانت غرائب النهضة . وقد كانت مسائل يطغى عليها الامتياز والاعتبار الاجتماعيان لأولئك المقيمين في البندقية وسيين وفلورانس ، والذين جعلتهم علوم الاقتصاد واللاهوت يرون أخيرا الحياة على أنها ترنيمة تسبيح بالقلوب ، حيث يستقر القادرون بأمان في مواقعهم ويبعد الوضعاء والفقراء ، فارغي اليد ، مسائل لم تلامس الشعب قط حتى في فلورانس . وقد كان الرجل الذي أماره « الشعب » آذانا صاغية هو سافونا رولا الذي افسد المديسين — وهو شخصية من رتبة روحية واجتماعية مغايرة تماما .

من ترى - يمكن أن يتساءل المرء - كان سافونا رولا الروسي ؟ لقد وقع الدور على لينين الثوري الذي لا يلين والذي يعدم الكياسة ، وذو العبقرية السياسية الأسرة في القرن العشرين الذي يستطيل ظله بينما تزداد قامة خلفائه قصرا .

العبقرية هي مخرج يبتكره المرء . ومخرج لينين لم يكن ، ومن المستحيل أن يكون ، عقد السيد المحترم واتفاقه النابع من جون لوك . وليس يعني تعديلا يطال قوانين اللعبة ، بل تغييرا في اللعبة ذاتها . وبتقويضه أسس البناء ، مع ذلك ، فإنه قام بفعل ذلك بحتمية سلطت الضوء على تفككه الذي لا يمكن الحياد عنه . والعبقرية كذلك هي تجميع الخبرة المركزية لعصر المرء في حياته وعمله . وقد جسد لينين بحث الانتلجنسيا الراديكالية موضع الازدراء الكبير والذي استغرق القرن بحاله . وكان أحيانا بحثا مؤسسيا دون أمل ، وأحيانا بحثا مؤكدا ومفعما بالامل - عن « الشعب » وعن القوة التي ستعيد صياغة الحياة البشرية . وقد أعطى - على الأقل الى الذين ليس لديهم ما يفقدونه سوى قيودهم وأصفادهم - صدمة عرفان وتقدير تشابه تقبل الحشود في فلورانس لسافونا رولا ، أو استقبال اللامتسرولين * sans culottes لروسو ، أو استقبال الحرفيين البريطانيين لبين Paine ، لكن في وضع حرك صراعات أكثر حسما بكثير ، وأطلق قوى من عقالها أكبر بكثير من تلك التي اشتركت في امتى اضطرابات الزمن الماضي .

ولأسمح لنفسي بفضافة أخيرة ، من ، يمكن أن يسأل المرء ، كان سافونا رولا الروسي في الأدب ؟ بالتأكيد ليس تشيخوف رغم عمق ، وعلى نحو ما ، كلاسيكية رأيه عن خبرة مدنية متردية ، أو عن وسط

(*) اللامتسرولون - لقب الثوار الفرنسيين عام ١٧٩٣ (م)

طبعي وثقافي كانت تعقيداته (أو القليل منها الذي بان له قبل وفاته) بالنسبة اليه امارات الغنى بل الفوضى والتشوش ، أو التي لم تنر الا سخريته اللطيفة . لعله تولستوي ؟ لم يكن لديه سوى الازدراء تجاه النخبة الثقافية وكل ما كانت تمتلئ . لكن هذا لم يتعدّ كونه عنصرا ثانويا في التضحية الكبيرة الهدامة التي بذلها ، أو حاول أن يبدلها ، والتي طالت الحقائق والزيف البشري قاطبة ، وفي النهاية ، طالت حياته وعمله . ان الشخص الذي يعود اليه دور سافونا رولا الادبي اثناء الفترة موضع البحث هو مكسيم غوركي - « طائر النوء البحري » من الأعماق السفلى ، الذي دبّ القشعريرة في ظهور النخبة الثقافية والذي لقبوه بـ « الوغد الكبير » . ولم يعد باستطاعته الايمان بإمكانية حتى الهروب المثالي من المواقف الحقيقية . واذا عبر الحواجز كافة وأعطى صورة مناقضة لاسمه المستعار - اللاذع - على نحو يثير الاستغراب فانه قد ابتكر صورة للانسان الذي يحمل معه كل علامات العالم السفلي المترب الذي قدم منه ، انما كذلك لكل ملامح المستقبل الذي حلم به . كان السؤال عما هو الانسان يعني بالنسبة لغوركي ، في الحق ، ماذا يمكن أن يصير اليه الانسان .

يلزم كثير من نفاذ البصيرة للتفريق بين آلام احتضار العالم القديم والآلام ولادة العالم الجديد . وقد بدا غوركي ، مثله مثل الأكثر عرضة منه للهجوم بكثير ألكسندر بلوك ، أنه يحنّاز ، وبدرجة كبيرة ، على مثل هذه البصيرة النافذة . وقد جعلته يرى في الاتجاهات الحداثيّة في روسيا القرن العشرين ما قبل الثورة ترديا وليس تجديدا . وعلى الاجمال ، وللأسباب التي حاولت أن أعرضها ، يبدو الاستنتاج عصيا على المقاومة . ان الاعجاب بعرض رائع في واجهة المحل لا مفر من أن يخفّ على رغم من أنه لم يخف بالنسبة ليوري جيفاكو ، اذا ما اتفق وكان البناء الذي يحويها فاسدا حتى العظم و / أو اذا كانت تلتهمه النيران .

الحواشي :

- ١ - « دكتور جيفانو » ، الترجمة الانكليزية (لندن ١٩٥٨) .
- ٢ - وكمثال عن Gippus في افضل حالاتها انظر « cona » (هي) في « كتاب بعنوان عن الشعر الروسي » (هارموند زورث ١٩٥٦) .
- ٣ - م. او. جير شيلون ، في بيرديايف ، بولفاكوف ، جيرشينزن ، ايزغوف ، ايزغوف ، كيسيياكوفسكي ، ستروف ، فرانك (نقاط غلام ، مجموعة مقالات عن الانتلجنسيا الروسية) الطبعة الثانية (موسكو ، ١٩٠٩) .
- ٤ - ن. ا. بيرديايف ، الحلم والواقع ، (الترجمة الانكليزية) (لندن ١٩٥٠) .
- ٥ - للنمثيل على الاندغام الساخر لـ ، واحيانا التناوب بن ، الرومانتي ، والرؤيوي ، وشبه السرني (من سير النائم) والاحساس الحاد بحضور العالم الفعلي لدى بلوك انظر قصيدته المشهورة « الغريب » في الترجمة الممتازة التي توفر عليها فرنسيس كونفورد ، وترجمة « الاثنا عشر » في طبعة موريس باورا .
- ٦ - بصفة اقتباسات من الشعر الرمزي سننقل الجو السائد واللهجة :
« اني ابتهج في المجد : منه اصنع حياتي . . . احب كل ما هو منزل ومبهم . / انا ضحية احلامي الفامضة غير المألوفة . . . لكن ليس تتوافر لدي الكلمات الارضية للتعبير عما ليس يتكرر » - جيببوس . (ترجمة عن الروسية) .
« اكره الجنس البشري ، اهرب منه سراعا . موطني الوحيد هو روحي المتوحدة » - بالمونت . « لست اعرف التزامات اخرى / خلا الايمان العذري بنفسي » . بيرسوف .
بخصوص وصف للشعر ما بعد الرمزي الاكثر خواء ، ان لم نقل الفارغ المعنى والذي كان فيه الشعراء من امثال بوردليوك او كروتشينيكيه يدربون انفسهم باعترافهم على الرقي والتعاويد انظر « اعلان عن لغة ما وراء عقلية » لكروتشينيكيه ، ويوجد ترجمة انكليزية لها في « المستقبلية الروسية » لماركوف (لندن ١٩٦٨) ص : ٣٤٥ وما يلي .

فيينا وبراغ

(١٨٩٠ - ١٩٢٨)

بقلم فرانز كونا

- ١ -

بوقوعهما على الطرف الشرقي لخريطة الحركة الحداثية الاوروبية فان
لفيينا وبراغ سيماء اقليمية معينة . فقد كانت كلتاهما مدينتين تعددت
فيهما اللغات ، وكانتا مركزين فكريين يموجان بأفكار على غاية من التنوع .
لكنهما كانتا أيضا في نواح عديدة تقليديتين أو محافظتين بشكل عصي
على الاصلاح . وقد أثارتا حنق بعض مواطنيهما الأكثر حيوية من جراء
تألقهما واقليميتهما . وضمن نطاق المدينتين فقد كان هناك انتاج لبعض
أكثر الأعمال مركزية ، واثارة لبعض أكثر الأفكار خصوبة مما يقرن
عادة مع الحركة الحداثية . وقد أنتجتا بعضا من كبار كتاب العصر
(هوفمانستال ، شنيترلر ، ريلكه ، كافكا ، موزيل) . ونحن مدينون
لاحداهما بمدرسة فيينا للمؤلفين الموسيقيين ، والانشقاق الفييني في
الفنون ، وفي العلم الجديد بشخصية لا يمكن تصور جلّ الفكر الحداثي
بدونها ، سيغموند فرويد .

على أن عدة كتاب من هؤلاء قد قنطوا من بيثتهم ، ووصل الامر
ببعضهم أن اختاروا المنفى . وعليه ، فعند تطبيقه على هاتين المدينتين
يتسم المصطلح « محدث » بالغموض . ولم يكن الصراع من أجل الحداثة
حرباً حقيقية، ولا ذلك الضرب من (الحرب السارة من لندن الى ميونيخ ،

ومن باريس الى سان بطرسبورغ) الذي تحدث عنه Ver Sacrum (١) مجلة الرسامين والفنانين المنشقين . وقد صارت التسمية « حركة حدائية » كلمة عامة حوالي عام ١٨٩٠ ، وكلمة رئيسة حوالي عام ١٩٠٠ ، وبحدود عام ١٩١٠ أفسحت المجال لـ « مدارس » أخرى مشتقة من الجيشان الابداعي للقرن الجديد . لكن اولاء الذين ادعوا الحدائة كانوا كثيرا ، وغالبا من أمزجة متنوعة : اولاء الذين شعروا أنهم على « اختلاف » أو « حساسية » ، أو « عصبية » ، أو على خلاف مع عصرهم . وعليه ، فقد ادمى تيودور ييلروث ، أعظم جراح في فيينا ، وواحد من النخبة الفكرية والاجتماعية المحافظة ، عندما كتب الى براهامز عام ١٨٩٣ ، وأكد حدائته بالتعابير التالية : (٢)

قبل كل شيء ، أنت نفسك تقرّ أن القطع الموسيقية من سلسلة الاصوات الثانوية تستوعب بسهولة من قبلنا ، نحن المحدثين . واطن أن هذا يمكن اعتباره موازيا لحقيقة أننا نجد الالوان المخففة الأكثر اعتدالا أكثر قبولا ، بوجه الاجمال ، في بيئاتنا المجاورة من الالوان الباهرة ... والناس المحدثون لا يفضلون النور المبهر في غرفهم كذلك . الميل المحدث هو نحو النوافذ المطيية .

على انه قد كان هناك صراع بين « المحدثين » و « المحافظين » ، صراع كان سليم الطوية ، عادة ، لكنه كان مريرا وعنيفا في بعض الأحيان ، وكان ميدانه الكنائس ، والطب ، والقانون ، والفنون . وقد فقد أناس مثل لودفيغ فاهرموند ، أستاذ القانون الكنسي في انزبروك الذي طرد لكرّاسه عن « الموقف الكاثوليكي والتعلم الحر » ، مناصبهم لكونهم « حدائيين » . وعندما تضافر الطلاب دفاعا عن فاهرموند دعا عمدة المدينة الجامعة « مرتعا للأفكار الهدامة » ، والثورة ، والالحاد ، ومعاداة الوطنية (٣) . وقد صنّف الجيل الاقدم الجيل الاحدث سنا على أنهم « منحطون » ، « مجانين » ، « معتلون » . ولم يرد جيل الشباب (كما

فعل كارل كراوس) مستخدمين اللغة نفسها الا في النادر . وقد تلقفوا الملاحظة بالاحرى وشرعوا يقدمون في نثرهم ، ومسرحياتهم ، وغير ذلك ، المنحط ، والمعته ، والمعتل كأبطال جدد في العصر ذاك . وعندما دعا والد كافكا ابنه « حشرة » لم يرد عليه كافكا بنفس البلاغة بل التفت ، عوضاً عن ذلك ، الى تصوير بطل - غريغور سامسا - غدت معضلة حياته التصالح مع هذا التحول بالذات الى حشرة . وقد كان الشعور بعدم ملائمة العصر تماماً ، والنشاز على نحو غريب مسألة ذات أهمية اخلاقية ونفسية كبرى بالنسبة لـ « المحدثين » . وقارنوا بين المعنويات البورجوازية الصلبة التي بدت على تناغم مع العالم ووضعهم هم : أناس سلبيون ، عصبيون ، منحطون ، كريهون ، دون خصائص . وطالما أشار توماس مان الى هذه المقارنة الأساسية ، كما في التعابير التي يستخدمها عن « الجنتلمان الشاب » في قصته (هاوى الفن) (١٩٠٣) (٤) :

كان واضحاً أنه قد شق طريقه - ليس بالضرورة عن طريق التدافع - وحط قدمه على الطريق المستقيم صوب هدف سهل ومريح . وقد سكن في فيء الفهم الطيب مع كل العالم وتحت أشعة شمس الاستحسان العام .

وعلى نحو مماثل ، ففي روايته (الرجل بلا صفات) يصور موزيل نمط الشخصية ذاته بصورة أكثر سريرية ، وميل للسخرية أكثر جلاء ، وذلك في صورة والد أولريخ ، الرجل المتمتع بالصفات (هـ) :

وكما هي الحال مع كثيرين ممن أنجزوا شيئاً معتبراً ، فإن هذه المشاعر ، وهي أبعد عن أن تتصف بالانانية ، قد بعثت من حب عميق لما يمكن أن يدعى بالنافع بصورة عامة وفوق شخصية . بعبارة أخرى من توقيير مخلص لما يرقى بمصالح الفرد - وهذا ليس من أجل الارتقاء بها ، بل للمواءمة مع هذا الارتقاء وفي آن واحد مواكبته ، وكذلك بناء على أسس عامة .

كان هناك المحدثون من أصحاب الفكر الجديد ، وكان هناك المحدثون على نحو مَرَضِي ، وكان هناك المحدثون الذين تكيفوا مع الجديد كما مع الموضة . لكن المصطلح اكتسب فعلا بعض القرائن المحددة الأكثر دقة بين جيل الفنانين والكتاب الأحدث سنا . في مؤلفه (دراسات نقدية للمحدث) (١٨٩٤) يدرج هيرمان باهر ، الناقد والكاتب الفيني ، أربعة معان ممكنة وكلها قريبة جدا من الجو « المنحط » للعقد . فأن يكون المرء « محدثا » يعني ممارسته لـ : *Nervenkunst* (فن الاعصاب) ، أو يسمى الى المدني والصنعي (الذي هو محتظر على الطبيعة) ، أو أن يتوق بشكل محموم للماضي ، والصوفي ، أو ، على طريقة فاغنر ، يجري الى انفعال ليس له حد . متقنياً إيرنست ماخ ، الذي سلّم بصحة الطبيعة الخيالية والاعتباطية والعارضة للذات ، والذي عرفها بتعابير جليلة اجمالا على أنها (وحدة متخيلة افتراضية أكثر منها وحدة فعلية) (٦) ، فقد شدد باهر على الحاجة للانسان المحدث وذلك بحثا ليس عن الحقيقة الذاتية ببساطة ، بل ، بشكل محدد ، عن حقيقة الأحاسيس : « الأحاسيس لوحدها هي الحقيقة ... ليس الانا سوى تركيب » . وقد ذهب هوفمانستال الى مدى أبعد عندما ربط ماخ بشوبنهاور ونيتشه . فقد عرف « المحدث » « بالرغبة للنجاة من الإرادة الفردية والاتحاد مع » ايقاع الكون » . وقد أعلنت الدورية المسماة *Ver Sacrum* الحرب على « القذارة التافهة » والبيزنطية المطيقة ، وكل عمل من أعمال انتفاء الذوق » وشددت على « المهمة الثقافية النبيلة » للفنون بكافة . وقد برّر مهندسو العمارة مثل أوتو فاغنر ، مؤلف (هندسة العمارة الحديثة) (١٨٩٥) ، ولاحقا أدولف لوس ، الى جانب حرفيي ورشة فيينا ، « الفن الجديد » من خلال مقدرته على التعبير عن المثل الجديدة للانسان والمجتمع . ومن مناخ كهذا جاء الانجاز الخاص ، وأيضا الاخفاقات الخاصة للمذهب الحدائي الأوربي المركزي .

كانت فيينا منعطف القرن مدينة متعددة الوجوه . فمن الناحية السياسية اشتملت على خليط من العقائد والحركات : « خليطة لاشكل لها من الايديولوجيات والبرامج التي تتراوح من التخطيط البلدي المعادي للرأسمالية الى الاشتراكية المسعورة المضادة وذلك باسم النظام القديم ، ومن الكاثوليكية السياسية الى معاداة السامية الحاقدة . . . عبادة العزلة الفيينية او صورة علنية لفيينا القديمة » (٧) . ومن الناحية الاجتماعية فقد كانت عرضا لاصطفاف ازهى لونيا مؤلفا من طبقات وأعراف ، من العمال الحديدي النضال في Ottakring ، الضاحية السادسة عشرة السيئة السمعة ، الى الارستقراطية الانعزالية في « مركز المدينة » . من المستعمرة القوية للمهاجرين التشيك في حي لاندستراس الى التقاطر المطرد ليهود أوروبا الشرقية الذين نشدوا « حياة جديدة » في فيينا مما شكل أحراجا للطبقة المستقرة . ومن الناحية الثقافية فقد تراوحت من مجموعة الفنانين والحرفيين التقليديين الذين يخدمون البورجوازية الجديدة الى الموجة الاولى للحركة الحداثية الفيينية - كتاب « فيينا الفتاة » ، والفنانين الذين أطلقوا على أنفسهم « المنشقين » . وقد أمتط الحياة الاجتماعية والفكرية في المدينة العالم الخارجي انطباع الوحدة ، وخليطا من الروايات الجمعية عما يشكل الفييني النموذجي . وخلف هذه الواجهة كانت هنالك اختلافات واسعة . وكما قال كانت ، يمتلك سكان فيينا طاقة كبيرة على التمتع بـ « الوجود المتعدد » طالما لم يتعكر صفو البيئة المألوفة . وعندما شهدت المدينة في ١ أيار ١٨٩٠ أول عرض اشتراكي على امتداد البريتير - ماشكل إحدى أكثر مظاهرات الأول من أيار هدوءا وتنظيما - دب الدمر . وتمركزت قوى الشرطة بأجمعها في البريتير ، ووضعت قوات الجيش كاحتياطي لها ، واختبأ أفراد الطبقات الوسطى الليبرالية في منازلهم الكبيرة أو أمضوا نهارهم في الريف . و « انزل التجار الأبواب الحديدية لواجهات محالهم » ، كما كتب ستيفان زقايغ ، « وأستطيع أن أذكر أن آباءنا حظروا علينا نحن الأولاد الخروج الى الشوارع في يوم الربيع هذا الذي قد يشهد اشتعال فيينا » (٨) . وساد

جو مشابه من عدم الثقة آنشد ، ومازال يسود في مجال الفن ، والثقافة ،
والتواصل الاجتماعي .

ومن المفري اليوم أن نتحدث عن « ازدهار الفنون » ، ولاسيما
الموسيقى الحديثة في فيينا منعطف القرن . على أن الاستعارة هنا ليست
دقيقة : فهي تفترض تربة ملائمة ومناخا جيدا . لكن هذا يكاد يكون غير
صحيح بخصوص النشاطات الطليعية لشوينبيرغ ، أو تلميذه أنطون
فيبرين واللبان بيرج . فقد سببت حفلاتهم الموسيقية العامة الأولى فضيحة
— ليس على شاكلته الأغضب المتفجر الذي فجره تقديم (طقس الربيع)
لسترافنسكي في باريس ، بل عدائية أكثر ديمومة ، والحاحا ، وافسادا
للروح المعنوية ، والحاقا للضرر . في الفنون نظر الى غوستاف كليمنت ،
الذي ترأس ولمدة ثماني سنوات آل « انشقاق » ، وايفون شيل وأوسكار
كوكوشكا على أنهم أطفال مرعبون *enfants terribles* . أما الأدب الفيني
الحداثي — الذي بقي رغم مضمونه الحداثي تقليديا على نحو غريب في
الشكل والأسلوب وإلهم تلامسه الطبيعة الجديدة في أمكنة أخرى الا في
القليل — فقد قدم إثارة أقل ، رغم أن آرثر شنايتزler فقد رتبته كضابط
في القوات الاحتياطية لكشفه خواء دستور الشرف العسكري في (الملازم
غاستل) (١٩٠١) وإثارة فضيحة كبرى بتحليله للسأم الناتج من
الروتين الجنسي في (الرقصة الدوارة) ذات المحاورات العشر (١٩٠٠)
والتي اشتهرت بالنسخة الفيلمية الجماهيرية *La Ronde* .

ومن سمات العصر ، خاصة ، تاريخ سوء الفهم الذي كاد أن يكون
مهزلة رخيصة بين غوستاف ماهر وفرقة فيينا الفيلهارمونية التي حاول
ماهر عبثا أن يحطم محافظتها وعاداتها المؤسسة في نقلها لروائع الأدب .
وفي نهاية المطاف استقال ، وعادت الأوركسترا الى عاداتها المألوفة متجاهلة
مدرسة فيينا للمؤلفين الموسيقيين التي اتسمت بالجدة والإثارة . وإذا لم
يستطع أي شيء إعطاب النغمة الذهبية لأوتار الفرقة الفيلهارمونية « (٩) ،
فإن لاشيء — ولا حتى الروح الجديدة والبالغة الأهمية في الخارج — يمكنه

حقاً أن يقوض العادات ، والأذواق ، والمعتقدات ، والأوهام السائدة في
فينا التقليدية . .

ومما هو متجذر في هذا الضرب من التقدمية الرجعية التناقض
المركزي لفينا السنوات تلك : إذ في الحين الذي أنتجت المدينة إحدى
أهم وأنشط الحركات في الفن ، والموسيقى ، والأدب الحديث فإنها لم
تأت بعمل فني رئيس واحد . فأعمال من قبيل « يونيسيز » و « الجبل
السحري » و « الأرض الباب » لم تكتب هناك . أما كبار الكتاب
المحدثين بحق في النمسا القديمة فقد جاؤوا من حاضرة أقل شأنًا ، براغ ،
التي كان ضحيج « الحركة الحداثية » فيها أتل بكثير مما كان في فينا .
وقد تركت تقليدية فينا - الشديدة الشعور بناتها ، الحاذقة ،
السياسية ، « نبوءة جذلة » حسب تعبير هيرمان بروخ - أثراً قوياً
جاذباً على الحركة المحدثه . في الحق ، لقد جذبتها باطراد نحو الشعائر
البراقة للايديولوجيات القديمة مشجعة الربط بين التعقل « المحدث »
والشعور الرقيق تجاه الماضي . وعليه ، فقد شجعت نمو علاقة حب -
كراهية غريبة لدى الكتاب النمساويين تجاه عناصرهم ، استجرت
بعضهم اليها ودفعت البعض الآخر الى المنافي . وقد نحا فرويد ، وريكه ،
وكافكا نحو كراهية فينا دون لبس لكونها لم تتمالك نفسها عن أن
تكون فينية .

ومع ذلك ، فقد قامت هناك مراكز الحركة الحداثية . وكان أحدها
مقهى غرينشتيدل حيث التقت ما بين حوالي ١٨٩٠ و ١٨٩٧ مجموعة من
الكتاب والبوهيميين الشباب ، (وقد انتقلوا لاحقاً الى المقهى المركزي
ومقهى هيرينهوف) وأصبحوا يعرفون بـ « فينا الفتاة » ومن أشهر
أعضائها هيرمان باهر ، المؤسس والزعيم الروحي لعدة سنوات ، وهوغو
فون هوفمانستال وصديقه ليوبولد فون أندريان - فيربورغ ، مؤلف
النثر الانطباعي التلمحي ، والشاعر الدكتور آرثر شنايتزل ، والكتاب
والصحفيون ، وستيفان زفايغ وريتشارد بيرهوفمان ، وتيودور هرتزل ،

وراثول أورينهالمر ، وبيتر آلتنبيرغ ، وسيفريد تريببيتش ، مترجم شو . كان باهر (١٨٦٣ - ١٩٣٤) خلاصة طراز من عطف القرن الهام : المراسل الصحفي اللامع ، والمحلل للنشاط لعصر متغير . فمسيرياته ورواياته هي تقارير تقليدية على نحو غريب عن الطاقة الوفيرة جدا والابداع الغامض لما هو خلاف ذلك نفوس محافظة . أما مقالاته ، التي ألهمها الايمان بعقريية العصر والرغبة لمساعدة «روح الأزمنة» على تحقيق ذاتها هي ، على الرغم من ذلك ، جديرة بالقراءة . ولم يكن باهر بالموهبة الأصلية بقدر ما كان المكتشف العظيم لشريعة وحدانية الآخرين . وقد « اكتشف هوفمانستال ، وكان أول من شرح لمعاصريه مغزى نيتشه ، وماخ ، وفرويد ، والمذاهب : الطبيعية ، والانطباعية ، والتعبيرية » . وعلى الرغم من أن الوصف (جوبيتري في البنطال الجلدي القصير) لم يعد مزية حسنة بالاجمال الا أنه (باهر) كان البؤرة الأساسية لكثير من المواهب المبعثرة والأفكار المنتشرة في المدينة ، مستقطبا أياها حول طاولة واحدة ، أو مستعرضا لها في أسبوعيته الليبرالية Die Zeit (الوقت) . وعليه ، فبعد تأسيس التقليد الصحفي عمل كارل كراوس على استمراره على نحو المعني في (المشعل) ، وهي دورية قادت ، منذ تأسيسها في فيينا عام ١٨٩٩ حملة مركزة ، وغير موقرة ، وحاذقة على نحو ساخر ضد ما حدده محرروها (الذي سرعان ما أصبح أيضا مساهمها الوحيد بوجه الاجمال) على أنه المفسد الاجتماعي والثقافي المحدث ، في الحياة النمساوية آنئذ ، ونفاق الأخلاقية العامة (والاسيما المواقف الواضحة تجاه العضلات الجنسية) ، والتقليدية والمطابقة المغفلتين في مسائل المعايير المعلنة للسلوك ، وأي تجل للاستخدام المركزي على نحو آثم ، أو المغفل ، أو المنذر بالشر للغة ، وخاصة من طبقة الموظفين المتكاثرة .

ومن بين الأشخاص الذين كانوا محط رعايته آرثر شنيتزلر (١٨٦٢ - ١٩٣١) الذي كان - باستثناء هوفمانستال ، كما هو واضح - الكاتب الوحيد في تلك الفترة الذي حقق أهمية دامت لوقت طويل . واذ كان طبيبا ومختصا بالأعصاب فقد نقل بعمق مجتمع فيينا فرويد ووهنه

العصبي : لقد كان مدرّسوه في الغالب محليين ، لكن حذق التصوير والتحليل كان لافتا : « فهو مؤرخ الأمزجة والمكائد ، والحوادث الاجتماعية ، وشؤون الطبقتين الوسطى والعليا في المجتمع الفييني وغدّهما في العقود الأولى لهذا القرن » ، كما يقول ج. ب. ستيرن^(١٠) . وترقى شهرته الأدبية في تاريخها الى نشره (أناطول) (١٨٩٣) ، وهي سلسلة من الحوادث المسرحية تعرض لقصص أحد الشبان الفرامية في أرجاء المدينة ، وتحلل على نحو حاذق « وهنه العصبي الجنسي » . أما (اللهو بالحب) (١٨٩٥) فهي تستكشف الخواء الجواني لضابط شاب يمثل ويدعي الفتنة والسحر ، والمأساة الناجمة عن استقامة ونزاهة شريكته البريئة ، « الفتاة الحلوة » من الضواحي . أما (الملازم غاستل) (١٩٠١) فهي تقود شنيترلر الى أسلوب معقد . فهي المونولوج الداخلي الأول الوحيد والمتواصل لاية صفة ما في الأدب الألماني - السجل الخيالي لـ « تيار الوعي » المضطرب للملازم شاب وقد انطلق مع قبض أحد المواطنين السوقيين على سيف الملازم في غرفة اللابس المتكظفة في الأوبرا . ولا تكمن أهمية القصة في نقدها الاجتماعي العلني ، اذ هي تستكشف كليشيهات ومرض العقل التقليدي ، كما عند تطبيقها طرائق التحليل النفسي - كما أجملها فرويد في « دراسات في الهستيريا » (١٨٩٥) و (تفسير الأحلام) (١٨٩٩) - لأغراض أدبية . فلنقبس ستيرن ثانية : « ان المعادل الأدبي لطريقة التحليل النفسي هو المونولوج الداخلي ، الذي يمثل في الأدب الألماني بكل قوة واتساق (الملازم غاستل) » . ولسنا نقع على مثل هذه التطورات في الأدب الألماني والنمساوي الا قليلا ، في أعمال كافكا وموزيل وبروخ . وان عمل شنيترلر نفسه لا يبلغ مثل هذه الأساليب التجريبية مرة ثانية ، لكن قواه كناقذ اجتماعي وأخلاقي - ولا سيما في روايته (الطريق الى العراء) (١٩٠٨) وملهاته (البروفيسور بيرنهارد) (١٩١٢) عن الصراع بين الحرس القديم والجديد في مهنة الطب - ونعاطفه مع الضعف البشري لم يبارحه . فحتى مماته بقي الكاتب الفييني الممثل بشكل فائق ، الذي يتلاعب ببراعة بأقنعة الحياة وخيالاتها - الفيينية بخاصة .

على أن الشخصية الطاغية في هذه الفترة هي ، مع ذلك ، صديقه
هوغو فون هوفمانستال (١٨٧٤ - ١٩٢٨) . « ناضج وحزين ورقيق
بشكل مبكر » كما قال في بيت مشهور من مقدمته الشعرية لـ (أناطول)
شنيتزلر ، فان هوفمانستال قد نشر قصيدته الأولى في سن السادسة
عشرة ، وارتاد مقهى غرينستيدل وهو بصحبة والده ، وظهر للعيان
كناقد ، وكاتب وأديب بارز في التسعينيات بشكل سريع . كما أنه كتب
معظم الشعر الذي شعر بحاجة لكتابته بحدود عمر الست وعشرين .
وتشكل مقالاته بين عامي ١٩٨١ و ١٩٠٠ الاستقطار المصفي للحساسية
المعاصرة . فهي تضم طيفا من أبطال « محدثين » يمتد من راسكن الى
ابسن . وهي تعكس كل شعور ودافع خبرته فترة منعطف القرن ،
او خالت أنها خبرته . كما أنها تصور الصراع الممض بين الحماس
الأخلاقي والوعي الاجتماعي من نحو وعبادة الجمالي من نحو آخر .
ويشكل هذا الصراع الموضوع المسيطر في « مسرحياته الغنائية » مثل
(الاحمق والموت) (١٨٩٣) ، (منجم فالون) (١٨٩٩) ، (الامبراطور
والساحرة) (١٩٠٠) ، وهو حاضر أيضا في شكله الأكثر صراحة جارحة
وخصوصية في قصص من قبيل « حكاية الليلة الـ ٦٧٢ » (١٨٩٥)
وتمثيليته (قصص هورس) (١٨٩٩) . يثبت شعر هوفمانستال ، وهو
الانجاز الأكثر « طلاوة » في تاريخ الشعر الألماني أن « ثلاثة هي واحد :
الرجل ، والشيء والحلم » ، وأن « دوري أعظم من هذه الشعلة الناحلة
للحياة المتصاعدة ، أو القيثارة الضيقة » (١١) . وفي تلك الأعمال التي
كتبت بعد ١٩٠٠ - أوبر ليجيرتي (لريتشارد شتراوس) ، والروايات
التمثيلية الأخلاقية المرمزة ، هزلية (الصعب المراس) (١٩٢١) ،
والمسرحية « السياسية » الأقل نجاحا (البرج) (١٩٢٥ - ٧) أفصح
هوفمانستال عن اضطراب متنام للحفاظ على ما عده قيما أوربية مطلقة
من النوع الديني ، والثقافي ، والجمالي ضد خطر القوى التدميرية حوله .
وقد أنشأ لأول مرة مهرجانات زلتسبورغ والتي كانت مسرحيته
الأخلاقية (كل انسان) (١٩١٢) أول إنتاج كبير لها . ولم يكن الدافع

الرئيس وراء المشروع محاولة تجديد شباب الدراما بقدر ما كان تأكيد القيم الروحية .

وفي عام ١٩٢٧ توّج هوفمانستال طموحاته السياسية - الثقافية بالقائه خطاباً في جامعة ميونيخ عن موضوع (الكتابة باعتبارها الفسحة الروحية للأمة) وهو نوع من بيان رومانتيكى لوشم محمى من محافظة القرن العشرين . واذ تقف دوستوفسكي ، ومولر فان دن بروك في مزاجيهما الأكثر رؤيوية ، فقد رسم هوفمانستال بحماس صورة قائد أخلاقي خارج من أنقاض ليبرالية القرن التاسع عشر « عبقرى ... موشوع بوشم الغاصب » ، « ألماني حقيقي وإنسان مطلق » ، « نبي » ، « شاعر » ، « معلم » ، « غاو » ، « حالم شبق » . وقد بلغ الحماس الروحي لهذا القائد حداً تغبرت معه أناه ego ، ومعها تغير العالم بأكمله ، صاهرة التجليات المجزأة بكافة ، لتشكل منها وحدة ، ومغيرة المادة بكاملها لتشكل « صيغة ، واقعا ألمانيا جديداً » . وما يقوله فرانك كيرمود عن ييتس ينطبق كذلك على هوفمانستال ، كما ينطبق على كثير من « الحدائيين » الأوربيين الآخرين أيضاً : أن هناك ارتباطاً بين الأدب الحدائي المبكر وعلم السياسة المتسلط . (١٢) وكما نوه ستيوارت هفس : أن مصدر الشفقة المتفرد لفترة ١٨٩٠ - ١٩٣٠ يكمن « في مزجه الإبداع الفكري بالايمان بما يطلق عليه الألمان Epigomentum التقليد . أولئك الأفراد عينهم الذين أسس عملهم النماذج الهادية للفكر للخمسين سنة التالية قد سكنهم احساس بالعيش في عصر فلسفة وعلم اشتقاقي صرف » (١٣) .

على أن من المضلل ، رغماً عن ذلك ، أن نختم تقويماً للحركة الحدائية الفيينية بنغمة تشي بالسلبية ، ذلك لأن إنجازاتها الرئيسة كانت من حجم يصعب الوقوع على ما يضاويه في أي مكان آخر . وحيثما تقع على الحدائة نرى أنها ولدت شكاً صحياً باللا شخصي والمجرد في الفلسفة . كذلك فقد شجعت على منظورية ابداعية و « انظمة مفتوحة » في العلوم

وعلى تفكيك أية خطوط جامدة تفصل ما بين الأدب ، والفلسفة ، والعلوم . وما يزال : (تفسير الأحلام) مؤلف فرويد الرئيس يعكس هذا التنوع والنهاية المفتوحة في المقاربة ومادة البحث . وهو ما يزال مقروءاً بقدر مساو من الاهتمام والفائدة من قبل العلماء ، والفلاسفة ، ورجال الأدب ، والإنسان العادي سواء بسواء . وقد كان فرويد من أوائل الذين تبينوا هذا القدر من التغلغل . وقد أقرّ ، عندما كتب الى شنيترلر في ٨ حزيران ١٩٠٦ أنه وعى منذ أمد طويل « المصادفة البعيدة المدى » بين تأويلاتهما السيكلوجية الخاصة بكل منهما لكن لم يجرؤ على الاعتراف بحقيقة احتيازه على « الشبيه » الا مؤخراً : (١٤)

طالما ساءلت نفسي من أين تسنى لك أن تستقي تلك المعرفة الخفية التي كان عليّ أن أحوزها من خلال البحث المضني في الموضوع . وفي نهاية المطاف آل بي الأمر الى أن أحسد الشاعر الذي أعجبت به مجرد إعجاب فيما مضى .

لقد انبثت الحركة الحدائية أنها قوة تخللية ، ويمكننا اقتفاء أثرها في عدة مستويات . وما ينطبق على فرويد ينطبق أيضاً على كثير من معاصريه . فايرنست ماخ (١٨٣٨ - ١٩١٦) ، وهو فيزيائي بارز كان أيضاً عالم نفس هاماً ، قد كرس نفسه في سنواته الأخيرة في فيينا ، رغماً من ذلك ، بشكل يكاد يكون شاملاً الى الفلسفة وعلم الأخلاق . زد على أن (تحليل الأحاسيس) مؤلفه « العلمي » (١٨٦٦) أثر بشكل كبير على الكتاب المبدعين . وقد بدأ موزيل ، الذي كتب اطروحته للدكتوراه عن ماخ ، كطالب علم التقانة (التكنولوجيا) ، وتحول لاحقاً الى الفلسفة قبل أن يصبح الروائي الذي نعرف . أما هيرمان بروخ (١٨٨٦ - ١٩٥١) فقد كانت حرفته على قدر أكبر من التنوع كمهندس ، ومدير ، وعالم رياضيات ، وفيلسوف ، ومؤلف . لكن بوصولنا الى هؤلاء الكتاب ننقل من مرحلة سابقة الى أخرى لاحقة ومتميزة من مراحل الحركة الحدائية الفينينية ، الى ذلك الجيل الثاني من المدارس الفينينية -

من الاقتصاديين ، والمؤلفين الموسيقيين ، والفلاسفة ، والكتاب الذين ولدوا وترعرعوا في فيينا لكن الذين ألفوا أنفسهم ، ولأسباب معقدة ، يتطورون ويصيبون نجاحا في مكان آخر ؛ وإلى انفجار ثانوي وجدت شظاياه لاحقا في برلين ، وباريس ، ولندن ، وهارفارد ، وبرنستون ، وكيمبردج .

- ٣ -

لم يحتز الأدب الألماني في براغ قط على أية موجة مبكرة من موجات الحركة الحداثية تتصف بأية أهمية . ففي « مدينة الذرى الذهبية » لم تكن التسعينيات ، بالأجمال ، حافلة بالأحداث ، على الأقل من الناحية الفكرية . ولم يكن كتاب مثل هوغو سالوس (١٨٦٦ - ١٩٢٩) ، فردريك أدلر (١٨٥٧ - ١٩٣٨) ، كميل هوفمان (١٨٧٨ - ١٩٤٤) وحتى بول ليبان (١٨٧٨ - ١٩٣٨) الا تقليديين بالكامل ، أو أنهم ، خلافاً لذلك ، غير مصابين الا بشكل طفيف بعدوى روح الحركة الحداثية ، كما تفهم أوروبا . وعندما بدأ أوائل الكتاب « المحدثين » باسماع أصواتهم منذ حوالي عام ١٩٠٦ وما يليه فان قدرهم ، في واقع الحال ، هو ان يكونوا مشتقين .

ولم توفر الخلفية الاجتماعية في المدينة إلا قليل التشجيع للكاتب الواعد ، ولا سيما إذا اتفق وأن كان ألمانيا ، أو يهودياً أو كليهما - كما هي الحال مع عديد الكتاب الذين يسترعون الانتباه . وقد أتى يوهان أورزديل ، وهو نفسه مهاجر مبكر من « دبلن الشرق » ، على وصف موضوعي للحالة الاجتماعية في براغ : (١٥)

لقد تسنى للشعراء والمؤلفين الذين يتكلمون الألمانية في مدينة براغ الوصول في آن واحد الى ما لا يقل عن أربعة مصادر عرقية : الموروث الجرمانى الذي كانوا ينتمون اليه ثقافياً والسنى ، والموروث التشيكي الذي حاصرهم أنى

كانوا كعنصر من عناصر الحياة ، والموروث اليهودي ، حتى
ولو لم يكونوا هم أنفسهم يهوداً نظراً لأنه شكل واحداً من
العوامل التاريخية الرئيسة والجلية في كل مكان من أرجاء
المدينة ، والموروث النمساوي الذي ولدوا جميعاً فيه
وترعرعوا بداخله ...

وحتى هذا الوصف يشيح الطرف عن المشاكسات ، والتجزؤ الذي
يكاد لا يطاق والذي اصاب الجهود الابداعية والفكرية كافة في هذه المدينة
الصغيرة نسبياً . كذلك فان التوزع الاحصائي لشتى المجموعات ذو دلالة
كبيرة : ففي عام ١٩٠٠ كان عدد سكان براغ ٤١٤٨٩٩ (٩٢٣ بالمئة) من
التشييك ، اضافة الى ما يناهز ١٠٠ . . . من الالمان غير اليهود ونحو
٢٥٠٠ يهودي من بينهم ١٤٠٠٠ يتكلمون التشيكية و ١١٠٠٠
الالمانية . ولم يكد يوجد أي قاسم مشترك بين الاقليات . كما ولم يوجد
هذا القاسم المشترك ، بدوره ، بينهم وبين الطموحات الدينامية والوطنية
للسواد الأعظم من التشييك . وعلى الرغم من عدد المحاولات المثالية
للتعاون في الدوائر الفكرية فقد بقيت الحالة في براغ تتسم بالتجزؤ -
جو غريب للاستنبات تصادمت فيه بقوة كافة أنواع العقائد كالاشرائية
والصهيونية ، والنزعة الوطنية الالمانية ، والبوهيمية ، والانسانية ،
ونوع اصطناعي من العالمية . ومهما يكن القول الذي فاه به المدافعون
امثال ماكس برود عقب الحادثة بخمسين سنة فقد وفرت براغ في العقود
الأولى من هذا القرن بيئة ماثورة كان المفكرون فيها احراراً في تنميتهم
للهمستيريا الجماعية والخوف من الاماكن المغلقة (الكلوستروفوبيا) . وقد
غادر براغ ما لا يقل عن ثلاث موجات كبرى من الكتاب المهاجرين دون
سبب خلاف التدرج (من الدرات) الممل للحياة في مدينتهم . فقد غادر
ريكله في وقت مبكر يعود الى عام ١٨٩٦ . وبحدود عام ١٩٠٦ ذهب منها
ايضاً فيكتور هادفايفر ، غوستاف ميرينك ، كميل هوفمان ، وليو هيلر .
وغادر فرانز فيرفيل عام ١٩١٢ ليلحق به في غضون الثماني سنوات

التالية «يغون إيرفين كيش» ، « المراسل الجوال » ، وويلي هاس ، أحد محرري *Herder-Blätter* وبول كورنفيلد وكثيرون غيرهم . وفي عام ١٩١٥ علق كافكا في مفكرته قائلا : « هناك دائما هذا الألم النفسي الكبير : ماذا لو كنت سافرت في عام ١٩١٢ ، وأنا بكامل قواي ، ورأس صاح ، دون أن يتأكلني ضحك الإبقاء على قوى العيش في حدها الأدنى ؟ » (١٦) . وبحلول عام ١٩١٢ كفت الحركة الحداثية في براغ عن أن توجد قوة ذات شأن . فقد بقي ، من نحو ، مجموعة صغيرة من الكتاب المتباينين أشد التباين في وجهات نظرهم - وكان ماكس برود ، الى حد ما زعيمهم - والذين نذروا أنفسهم لنشر انسانية ليبرالية غامضة (والتي اخذ هيردر كرمز معرف لها) لكنها خصبة فقط لجهة تقليد مسطح يعدم التفنن ، ومن نحو آخر ، الشخص المقدر له أن يصبح من عظماء الكتاب الذين استعملوا اللغة الألمانية قط واسطة لهم : فرانز كافكا .

ارتاب فرانز كافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) ، والذي لم تصل أعماله الرئيسة الى الجمهور إلا بعد وفاته ، كلية بالنشاطات السياسية الصاخبة لمعاصريه ، وشعر ، على مستوى أكثر عمومية بأنه مهدد من قبل التجليات النموذجية لسياسات أوربا المركزية وصنع عائلة هابسبورغ للاستورة . وإذ كان يعيش في ما عرفه (عام ١٩٢٢) على أنه « المنطقة الحدودية بين الوحدة والزمالة » ، فان كافكا كان مؤهلا على نحو فريد لذلك الضرب من الأدب الذي انشق وبكل عزم عن التقاليد والأعراف الأدبية ، والذي طور نماذجه الأصلية الخاصة به . وقد كان ارتياب كافكا في الأدب كمؤسسة كاملا . وكان تصوره للجنة أنها مكان يخلو من الكتب . لكنه تميز باهتمام طاغ بالأعمال الأدبية الخيالية من النوع المتسم بقوة بالسيرة الذاتية (غوته ، دوستوفسكي ، ستريندبرغ ، غريلبارزير ، كلايست ، كيركيغارد) وفي الأعمال التي تستخدم اللغة في شكلها التحليلي (تفسير الكتاب المقدس ، والأعمال ذات الطبيعة العلمية ، أو النفسية ، أو الفلسفية) . وقد استهوته فكرة اللغة كرقية (تعويذة) صرفة . هناك معنى يمكن أن يرى فيه الأدب النمساوي وصولا الى بيتر هاندكه على

انه ، في اغلبه ، طقس بلاغي من طقوس طرد الأرواح الشريرة . في أعمال شينيتزلر ، وموزيل ، وبروخ ، ومعظم كتّاب فيينا المعاصرين نرى التشوش الروحاني وما يشار اليه غالباً بـ « مرض العقل النمساوي » (بالمعنى الجغرافي والغائي الأوسع للعبارة) دائم المحاكمة – محاكمة تنتهي عادة بادانة البطل بالصمت . يشكل كافكا ذروة هذا التقليد . لكن حيث قد يسلط الآخرون الضوء على الاعتلال الجمعي نرى كافكا يركز على فرد واحد كما يفعل بشكل صارم في روايته « المحاكمة » (١٩١٤ ، ١٩٢٥) . وقد جاءت خطته لجمع قصصه الثلاث الأولى (الحكم) (١٩١٢ ، ١٩١٦) ، (التحولات) (١٩١٢ ، ١٩١٦) في مجلد واحد تحت عنوان (العقوبات) بالفشل . لكن هذا يظهر بجلاء نواياه في ربط منظوراته الشخصية بالمجتمع (وعلاقة المجتمع بالماضي) ككل .

ولعل كافكا هو الأهم بين كتّاب « ما بعد النيتشية » . وقد « ناقش » موزيل وآخرون نيتشه أو « كيفوا » بعض العادات النيتشية في الفكر لأغراضهم الخاصة . لكن فن كافكا بالذات راسخ ، من نحو ، في ذلك النوع من التشاؤم الراديكالي في القرن التاسع عشر والذي نعرفه من شوبنهاور ، ومن نحو آخر ، في رؤية نيتشه للحياة والفن والتي نجمت من التزام بهذا التشاؤم .

والى جانب الأوجه الكابوسية في شغل كافكا هناك الكثير من الهزلي والتهكمي . وعندما يتحول الى الجوانب المرعبة في الوجود فهذا ليس بقصد « البرهنة » على مأساوية الوجود بأكمله بل لخلق الرغبة والفضول تجاه عالم مستعاد . وان أعماله – ولا سيما رواية (أمريكا) (١٩١٢ وما يلي ، ١٩٢٧) وهي « أكثر أعماله الممية » و « القلعة » (١٩٢٢ ، ١٩٢٦) ، وهي أكثر محاولات « استكشاف المأزق الوجودي للإنسان طموحاً ، والقصص القصيرة مثل (التحولات) و (فنان الجوع) (١٩٢٤) – تعرض لاحتفاء فريد بالحياة . وبعد رحيل كافكا بفترة طويلة ، وخارج حدود براغ تماماً انبثق كم من الأدب يشار اليه غالباً بـ « ارث كافكا » .

لكن « الارث » يمكن تمييزه بسهولة عن مكرسه الراديكالي الاول .
فالفارق بين ، لنقل ، كامو وكافكا هو أن كامو يدع شخوصه يعيدون
كشف المراء في وضع روحاني (سخييف باعترافه) بينما نرى كافكا يسائل
شرعية الحافز البشري على ولوج المطلب الروحي من هذا القبيل . وان
البطل الديني ، بتشوقه لفرض نظام دخیل على الواقع ، والفنان ،
بنزوعه لتأكيد اللا زمانية واللا شخصية في فنه ، هما اول من ينبغي
ارساله الى المحاكمة .

الحواشي :

- ١ — I. Jahrgang. Heft I (1898)
- ٢ — مقتبس من ايلزا باريا ، فيينا : الاسطورة والواقع (لندن ، ١٩٦٦) ، ص ٢٨٦ .
- ٣ — مقتبس من آرثر ج. ماي « فيينا في عصر فرانز جوزيف » (نورمان ، أوكلاند-سوما ، ١٩٦٦ ص ١٣٦) .
- ٤ — توماس مان « هاوي الفن » في « قصص العمر » ، مجلد ١ (لندن ١٩٦١) ص ٥٤ .
- ٥ — روبرت موزيل « الرجل بلا صفات » مجلد ١ ، ترجمة آيتن ويلكنز وايرنست كايزر (لندن ١٩٥٣) ص ١١ .
- ٦ — ايرنست ماخ Beitrage Zur Analyse der Empfindungen (جينا ، ١٨٨٦) ص ١٨ .
- ٧ — ايلزا باريا « فيينا ، الاسطورة والواقع » (لندن ، ١٩٦٦) ص ٣١٧ .
- ٨ — ستيفان زفايغ « عالم الامس » (لندن ١٩٤٣) ص ٥٦ .
- ٩ — ايلزا باريا (مصدر سابق الذكر) ص ٣٦٢ .
- ١٠ — ج.ب. ستيرن ، مقدمة لطبعته آرثر شنايتزلي
Liebeleil, Leutnant Gustl Die letzten Masken .
(كيمبردج ١٩٦٦) .
- ١١ — هوفو فون هوفمانستال ، قصائد ومسرحيات شعرية ، طبعة مزدوجة اللغة ، حررها مايكل هامبرغر ، مع مقدمة ل : ت.س. ايليوت (لندن ١٩٦١) ، ص ٣١ ، ٣٥ .
- ١٢ — فرانك كيرمود « الاحساس بالنهاية : دراسات في نظرية الادب النثري » (لندن ١٩٦٦) ص ١٠٨ . يحوي هذا الكتاب واحداً من المع التحليلات لموضوع عسير : الفشل النقدي العام في الحركة الحدائية المبكرة .
- ١٣ — ه . ستيوارت هفس ، « الوعي والمجتمع : اعادة توجه الفكر الادبي الاجتماعي ١٨٩٠ - ١٩٣٠ » (لندن ، ١٩٥٩) ص ١٤ .
- ١٤ — سيفموند فرويد ، مقتبس في ، ايلزا باريا ، مصدر سابق الذكر ص ٣٢٦ .
- ١٥ — يوهان أورديديل Urzichil, Da geht kafka (زوريخ وشتوتغارت ، ١٩٦٥) ص ٦ .
- ١٦ — فرانز كافكا ، « مذكرات فرانز كافكا ١٩١٤ - ١٩٢٤ » ، تحرير ماكس برود ، ترجمة مارتن غرينبرغ (نيويورك ١٩٤٩) ص ١٤٥ .

شيكاغو و نيويورك

صورتان من الحركة الحداثية الأمريكية

بقلم : ايريك هومبيرغر

- ١ -

في عام ١٨٨٨ ارتحل الروائي ويليام دين هاولز - وكان آنئذ في الحادية والخمسين وفي أوج قدراته الإبداعية - من يوسطن الى نيويورك . كتب هاولز الى هنري جيمس قائلاً : « في أعماق قلوبنا نحن جميعاً نحب نيويورك ، واني آمل أن أستعمل بعض حياتها الرجة ، والمرحة ، والعمامة الشكل في رواياتي » . وقد آذن ارتحال هاولز بتغير هام في الحياة الثقافية الأمريكية . ذلك لأن تراجع بوسطن ونشوء المراكز التجارية الكبرى في نيويورك وشيكاغو يشكل نقطة البداية بالنسبة للثقافة الأمريكية « المحدثه » . كان الشباب الشديد والحساسية من هارفارد ، من أمثال والاس ستيفنس الذين وجدوا نيويورك « ساحرة لكن غير واقعية على نحو مريع » قد استغرقهم على نحو يجمع الضدين مشهد القوضى والنشاط على نطاق واسع . وفي حزيران عام ١٩١٩ أوضح هارت كرين الى أحد المراسلين أن « نيويورك هي سلسلة من فرص التعرض والانكشاف الحادة والفضة نوعاً ما والتي يتعدم مثيلها في كليفلاند الخ . تتناول نيويورك المرء بخشونة لكنها تقدم أيضاً من فترات العلاج ومن مشاهد الانتشاء ما يفوق أي موقع أمريكي آخر أعرفه » . وسواء كان من حيث الارتفاع الكبير في ناطحات السحاب (وهي كلمة جديدة في ثمانينيات القرن التاسع عشر) ، وحجم وتنوع السكان ، وبؤس الفقراء

- ١٧٦ -

وقساوة المعركة المحتدمة بين الطبقة العاملة ورأس المال ، وبذخ الأغنياء والرشوة والشجاعة الجهادية للصحافة ، وقسوة الشركات الاحتكارية المؤتلفة ، واللامبالاة المهشمة للفرد التي يبديها نحوه المجتمع المديني (« وقد تابع على نحو ملتبس وهو يتفحصها كما يتفحص المرء رزمة : « لسنا على وجه الدقة بحاجة إلى أي شخص كان » كان هذا ما عبر به عنه درايزر في (الأخت كاري) (١٩٠٠) فان نيويورك وشيكاغو كانتا تمثلان كل ما هو جديد في المجتمع الأمريكي .

كانت نيويورك مغناطيسا يجذب القلاح من صقلية وأوكرانيا إلى جانب خريجي ييل وهارفارد والديويين المتحلقين . أما غلام البلدة الصغيرة من آيوا أو من قرى إنديانا وأوهايو حيث كان ينشأ نوع جديد من الكتابة فقد يمم - كما لو كان بالغريزة - شطر شيكاغو . توحى الاختلافات الطارئة بين نيويورك وشيكاغو ، التاريخية منها والجغرافية باختلاف هام في ثقافة المدينتين . وبينما تجسد كلتاها روح العصر المتطورس بالفنى في « دعه يعمل Laissez faire » ، ويرجع بينهما عدم اكتراث صحي لفكرة « الثقافة » التي كانت في الوقت ذاته خائفة على نحو يدمو اللهلح (كان شعار المعرض الكولومبي عام ١٨٩٣ « دع الثقافة تعج نشاطا ») فإن نيويورك وشيكاغو كانتا تمثلان نوعين مختلفين من « الجودة » ويمكن تبين ذلك الاختلاف في المحيط الأدبي لكل من المدينتين وفي الأدب الرئيس المرتبط بقوة بذلك المحيط .

وما كان ذا أهمية في شيكاغو أمكن دائما قياسه أو احصاؤه أو وزنه سواء من حيث آلاف مكابيل الحبوب المشحونة شرقا ، وملايين رؤوس الأبقار المحملة بالقطار قاصدة الساحات الاتحادية لتجميع الماشية بانتظار ذبحها وتعليبها ، أو أطنان الفولاذ التي تنتجها المصانع في Gary .

كتب كارل ساندبرغ في عام ١٩١٩ :

قد تقول في التخمين الأول إن هذا المكان هو الجحيم بعينه بالنسبة للشاعر لكن الحقيقة هي انه المكان التجيد بالنسبة

للشاعر كي يدق رأسه عندما يحتاج الى ذلك . والحق أنه
مكان بالغ الجودة بالنسبة للانسان السليم الذي يود أن
يراقب اكبر وأكثر الألعاب حدة ووحشية وتمقيدا في العالم
— علم الاقتصاد والهدر — مكان بالغ الجودة من هذه الزاوية
حتى أنني يخامرني اعتقاد بأنه سيروق لك .

لقد هيمن على اقتصاد المدينة حفنة صغيرة من الصناعات العملاقة
التي كانت القلة المسيطرة فيها من أبرز مواطني شيكاغو والذين ما تزال
أسماءهم (ماكورميك ، آرمور ، مارشال فيلد ، سيرزروبك ، مونثغمري
وورد) صاحبة الشأن في أمريكا . وقد تباهت شيكاغو بالحجم الهائل
لانجازاتها ، من الشيك البالغ ٢٦٠.٠٠٠ دولار المقدم من جون د.
روكفلر لبناء جامعة شيكاغو في عام ١٨٩٣ الى أعمال الشغب في ساحة
هاى ماركت في عام ١٨٨٨ واضراب بولمان المبر عام ١٨٩٤ . وقد ينفر
المسافرون الاوروبيون من فظاظة شيكاغو وماديتها الفاسدة النهمة
(بعد أن شاهدتها — كتب كبلنغ عن شيكاغو — أراني أرغب بشكل ملح
في أن لا اشاهدها ثانية . أنها مسكونة بالوحوش) . لكن بالنسبة
لعشرات الآلاف من أمثال كارى مبرز الشباب وأولئك الذين قرؤوا عن
صعودها الملتبس الى « النجاس » في (الاخت كارى) كانت شيكاغو ذروة
التفنن والرفاه . وقد لاحظ والاس ستيفنس في صحيفته في ١ آب ١٨٩٩
بأن « الحدائة جد شيكاغوية ، وجد بسيطة ، وجد معدومة التأمل » .

وقد انغمزت الجماعة الادبية الصغيرة في التسعينات بنواديها ،
وآدابها السلوكية ، وجماليتها المحبة للانجليز (كتيب القصص الشعبي
chap-book نشر في شيكاغو عام ١٨٩٤ و « كتيب » توماس موشر ،
عملا على جلب كتاب (الكتاب الاصفر) كتاب تصدره الحكومة في قضية
سياسية ما — المترجم) الى جمهور صغير الحجم من القراء الخبيرين في
أمريكا) أقول انغمزت هذه الجماعة في تنمية جمعية أدبية شبه بوهيمية
اجتذبتها الى الحي الجنوبي توافر السكن الرخيص الذي بني على عجل
لأجل المعرض الامريكي الكولومبي Columbian Exposition . في المدينة

القديمة وفي الحي الجنوبي قرب الجامعة وجد الشعراء الشباب الذين هربوا لتوهم من القرية ، والشعراء الشعبيون والأنفس الحساسة التي وقعت في شرك بيئة غير ودية ، وجدوا وسطا ملائما يسير المطالب . لقد كان عالما صغيرا موحدا من الناحية الاجتماعية فيه من الدوريات القليل الذي يدعم جهودهم . وقد بدت النهضة حوالي ١٩١٢ عند استرجاع الماضي إيماءة غير مكتملة أكثر منها حقيقة ناجزة . لم يتطلب الكتاب من أنفسهم ما يكفي . وقد تحول الكثيرون الى الكتابة من مهن أخرى : داريزر وساندبرغ كانا في الأصل صحفيين وشيروود أندرسون رجل أعمال ، وادغار لي ماسترز محاميا . هذا ، وان المقارنة مع إدوين أرلنغتون روبنسون ، والذي دعم نفسه على نحو غير وطيد برعاية بضعة أصدقاء في نيويورك ، تقدم اضاءة . لم يتجه روبنسون الى الشعر - كان ببساطة شاعرا وكان يأبى القيام بأي تنازل ولو طفيف ليصير أي شيء أكثر من ذلك . وقد مثلت الحركة الحديثة في شيكاغو تحورا جديدا في السلوك والأخلاق كما في الفكر . وكما كتب شيروود أندرسون في مذكراته :

اذ ذاك ينتهي الاسبوع في بلدة صغيرة ما على ضفاف البحيرة ستة أو ثمانية منا رجالا ونساء ينامون ، أو على الأقل يحاولون النوم ، تحت غطاء بقرب نار تضطرم في العراء أو قدت على ضفاف البحيرة ، بل ربما يعضون في الظلمة الى بقعة منعزلة ليستحموا ، كلنا عراة ، وفي هذا من البراءة ما فيه لكن شعورا رائعا من هذا القبيل يخالجنا ونحن نعيش حياة جديدة حرة وجريئة ، نتحدى ما بدا لنا أنه الحياة المثقلة المربعة التي خرجنا منها جميعا .

لكن الثورة على دماءة الفصليات والمجلات سرعان ما هدأت لتصير نوعا جديدا من الدماءة الحديثة . وقد انتقلت فضلى المجلات الصغيرة (Little Review و Dial) لماغرييت أندرسون) وبعض الكتاب أيضا الى نيويورك . وما بقي كان الأكثر شهرة بين مجلات شيكاغو (شعر)

لهارييت مونرو . واذا تلقت دعماً مالياً من مجموعة صغيرة لكن ذات نفوذ من بورجوازية شيكاغو المثقفة فقد كانت (شعر) لفترة وجيزة في طليعة الحركة الحدائية في أمريكا . ومع ذلك ، فالفضل يعود ليس لجهود الأنسة مونرو بقدر ما يعود الى جهد محررها الاجنبي وذائقته الجيدة ، ازرا باوند . استقرّ باوند الذي درس اللغات المشتقة من اللاتينية وآدابها في هاملتون كوليج ، ثم في جامعة بنسلفانيا ، في لندن عام ١٩٠٨ . ويحدود عام ١٩١٢ كان ترسخ باهر على أنه ، ربما ، الأهم بين الشعراء الشباب . كان القناة التي وصلت من خلالها أعمال ييتس ، وطافور ، وفورد مادوكس فورد الى شيكاغو . وكان باوند من ألح على الأنسة مونرو في عام ١٩١٥ أن تطبع قصيدة (بروفروك) ل : ت . س . اليوت . وعلاقة باوند مع (شعر) هي ، بالنتيجة ، قصة كفاحه ضد ذائقة التقليد البورجوازي . فكل علاقة تردد من قبل هارييت مونرو ، واستجابة مرتبكة كانت تدفعه صوب التطورات الاشد تطرفاً في الفن والادب على القارة . ويحدود عام ١٩١٦ آلت علاقتهما المضطربة الى انتهاء . ارسل باوند أفضل أعماله الى مكان آخر (طبعت (شعر) » الولاء الى سيكستوس بروبريتوس » في شكل نص هزيل غير مكتمل) ، واستمرت (شعر) باقية لسنوات عديدة بغذيتها الوهج المنعكس من الفترة الوجيزة عندما كانت مفتحة ويصدق على عمل الشعراء الاكثر نجاحاً . تعد (شعر) باقية لسنوات عديدة يغذيها الوهج المنعكس من الفترة الوجيزة الاكثر ديمومة .

وقد كلف الروائيون والشعراء في شيكاغو ، بالنتيجة ، بالمادة اكثر من الطريقة . فالادب الروائي لشيروود اندرسون وسينكلير لويس يدخل مجالات هامة وجديدة من الخبرة الثقافية الادبية (كما تفعل الروايات التي تدور حول شيكاغو في هذه الفترة ، (الحفرة او المنجم) لغرانك نوريس (١٩٠٣) و (الغابة) (١٩٠٦) لابتون سنكلير لكنها لا تذهب أبعد من شرائع الواقعية . هذا ، وان عملهم يمثل ظاهرة اقليمية حية اكثر من أي شيء آخر ، لكنه يبقى ظاهرة تقع خارج انجاز

أدب محدث على نحو متميز . وقد تمثل أندرسون جيتروود شتاين وفرويد على نحو جزئي . لكن ذلك كان ، بالمعنى الاسوأ ، جد متواضع ، على العموم . وفي شعر ساندبيرغ ، وماسترز ، وليندسي هناك احتقار حقيقي وساذج لـ : « التقليد المأثور » . فقد ابتغوا أدباً مفتوحاً على حريات جديدة وخبرات جديدة ، وتمت الإشاحة عن الأساليب القديمة والمتأسسة التي تتوسط تحقيقاً لهذه الخبرة . ولم يبق عملهم الا على إحساس تاريخي بدائي وليس يقع المرء في مناخ شيكاغو على أي شيء من قبيل البرامج ، والبيانات والكلف الاستحواذي بالاسلوب مما وجد في نيويورك والمراكز العالمية في أوربا . كان هناك شيء مندفع ومثير في (قوافي للمقايضة مع الخبز) (١٩١٢) لفاشيل ليندسي ، وفي « الفودفيل الأرقى » في شعره اللاحق . لكن بمعايير والاس ستيفنس وويليام كارلوس ويليامز في نيويورك ، وباوند وإيليوت في لندن لم يكن ليندسي فناناً جاداً عندما أوضح أنه كتب شعره « ليس بالإصغاء الى النداء الجواني ، واقتفاء البريق — بل بضرب الطاولة بمسطرة والنظر خارجاً الى الإشارة الكهربائية » .

- ٢ -

أدى الحجم الكبير لشيكاغو الى رخص ثمن الأراضي نسبياً . وحيث شجعت شيكاغو الصناعة المركزة ذات التوظيف الكبير لرأس المال كانت نيويورك، ولا سيما مانهاتن، شديدة المحدودية . كان حجم السكان يتزايد بشكل سريع، وسعر الأرض مرتفعاً، والصناعات التي كان لنيويورك فيها قصب السبق (الأقمشة والطباعة) تمارس على نطاق صغير . وكان معظم الشركات والورش الصغيرة متمثلة في العمل الذي تمارسه الأسرة حيث تطلب ذلك في معظمه قوة عاملة ماهرة جيدة الأجر نسبياً . وتركت طبيعة الاقتصاد نطاقاً واسعاً أمام نوع محدد من الفردانية عززه سيل المهاجرين المدهل والذين كانوا يملكون عبر كاسل غاردن . وبين عام ١٨٩٠ و ١٩١٩ وصل نحو نحو من ثلاثة عشر مليوناً، وخاصة من أوروبا الشرقية وجنوبي إيطاليا . وقد غيّر ما جلبه المهاجرون معهم ، من المافيا حتى مسرح

الييدش ، ثقافة نيويورك بشكل عميق . وقد شعر المهاجرون بضغط التمثل ، والحاجة الى أن يصبحوا أمريكيين « حقيقيين » بصورة عاجلة . لكن بعضهم ، وكانوا قليلي العدد ، من جيل المهاجرين الأول والثاني ، فقد تمكنوا من أن يلعبوا دور الوسطاء الثقافيين بين أوروبا وأمريكا ، ويوفروا قاعدة عالمية لجديد التطورات التي كانت ستمنح التجريبية الأمريكية الفنية نفساً دولياً ومحلياً .

كانت الروح التجريبية بادية للعيان بكل خاص في قرية غرينتش ، وهي لوحة غير منتظمة من الشوارع جنوبي الشارع الرابع عشر الغربي كانت فيما مضى اقطاعية ريفية لأحد الحكام الانكليز في القرن الثامن عشر . وبحدود أربعينيات القرن التاسع عشر هجرها الاثرياء - وقد توفر على وصف العملية لاحقاً هنري جيمس في (ساحة واشنطن) (١٨٨١) - وبدأت تزدحم اليها جماعة مهاجرة وبوهيمية مرتحلة ، أوربية الطراز ، استقرت في الاسطبلات والاستوديوهات . يلاحظ مسجل تاريخ بوهيميا الأمريكية البرت باري : « في مطلع القرن العشرين كان المسرح جاهزاً بالنسبة لأمريكا لأن يكون لها مونمارتر ضخمة ومحددة خاصة بها » (٢) كما يلاحظ أنه بين عامي ١٩١٠ و ١٩١٧ بعد ظهور المجلة (الجماهير) أصبحت الروح جد جديدة ، وراديكالية ، وسياسية . وقد استوعب وسطها المنفتح جمهوراً جديداً متنامياً من أولاء الدين كرسوا أنفسهم للتجريبية في السياسة والأخلاق والفنون . وقد وقر صالون مابل دودج ، لفترة وجيزة قبل عام ١٩١٤ مكاناً امكن فيه للسياسات الراديكالية ، عبر جون ريد وبيغ هاي وود ، زعيم عمال العالم الصناعي I. W. W. والمواقف الثقافية التقدمية ، وأشخاصاً مثل ماكس ايستمان أن تمتزج . وكما كتب هارت كرين بالعودة الى أوهايو ، فقد كانت نيويورك - ولا سيما القرية - مكاناً مبشراً بالخير على نحو فريد بالنسبة للكاتب الشاب . وقد كان هو واحداً من كثيرين ارتحلوا الى هناك ليكتبوا الى ، أو يحرروا العدد الضخم من مجلات (Tendenz) « اتجاه » الصغيرة والجديدة التي قرختها القرية : المحرر ، سمارت ست ،

آخرون ، غليب ، الفنوفن السبعة ، الجمهورية الجديدة ، الرجل الحر ،
الامة ، الجماهير ، والتي شكلت ، اضافة الى « المجلة الصغيرة » (ليتل
ريفيو) و « دايل » المهاجرتين من شيكاغو « التقليد » الادبي للعقدين
الاول والثاني من القرن العشرين . (٣) وكذلك كانت الفرق المسرحية مثل
ممثلي البروفنس تاون (لاحقا قرية غرينتش) الذين مثلوا مسرحيات :
اونيل ، فلويد ديل ، درايزر وادنا سانت فنسنت ميلاي والذين اقاموا
منذ سنة ١٩١٦ موسما شتويا في القرية ، وممثلي واشنطن سكوير
١ ساحة واشنطن) ومن بينهم روبرت آدموند جونز ، فيليب مويلر ،
وآخرون ، متأثرة الى حد بعيد بالتطورات في المسرح الألماني . وكانت
الفردانية الجامعة لحياة القرية (أي قرية غرينتش - المترجم) بديلا
واضحاً في طراز المعيشة والفلسفة ، لنظام اقتصادي محب للكسب شديد
القيود على نحو متنام . وعندما عاد المخضرمون في عام ١٩١٩ بدت الحياة
المرحة القديمة في القرية ، بحفلاتها الراقصة ، وصالوناتها ، وصادقاتها
البوهيمية ، تافهة على نحو غير مبرر . وقد سحق الحزب اليساري بفعل
غارات بالمر واجراءات الطرد ، واكتشفت الطليعة ، بعد أن يئست من
أمريكا ، معنى التغرب .

على أنه ، سابقا لذلك ، كان هناك آخرون ، مهاجرون الى أمريكا ،
ومتغربون عنها ، ممن وعوا الحاجات الفنية لأمريكا وهي على عتبة دور
دولي . وكان مقدرا لهؤلاء أن يساهموا في تطور التقليد الحدائي
الأمريكي . ومن بين هؤلاء كان باوند في لندن ، وشتاين في باريس ، وفي
مدينة نيويورك الفريد ستايغلitz (١٨٦٤ - ١٩٤٦) ، الابن لأبوين من
الجنسيتين الألمانية واليهودية كان تلقى تعليمه في برلين وكان رواقه
الصغير في (جماعة المصورين الضوئيين المنشقين) والذي تأسس في وقت
يرقى الى عام ١٩٠٥ ، قد حافظ على الروابط مع جماعات المنشقين
الألمان والنمساويين . وقد عرض أولى المعارض الأمريكية لماتيس ،
وتولوزلوتريك وروسو ، وبिकासو ، ويكاييا ، وبرانكوسي ، وسيفريني ،
وكان واحدا من جملة دلائل على أن الحركة الحدائية الأمريكية كانت

راسخة قبل « مقدم العصر » المشهور عامي ١٩١٢ - ١٩١٣ بفترة طويلة . ويمكن ملاحظة أن معرض *Armory Show* لعام ١٩١٣ ، ذاك المنعطف الكبير والذي نجح بشكل هائل في الدعاية للرسم والنحت الجديدين ، كان ، من حيث هو عمل لجنة محبة للتقاليد ، يفتقر الى تمييز خاص بستايفلتز . كان هناك ثلاثة أعمال لبراك ، وثمانية لبيكاسو ، انما واحد وأربعون لريدون . وقبل هذا أقام صديق ستايفلتز ، مارسدن هارثلي ، اتصالا مع كاندينسكي وجماعة *Blaue Reiter* في عام ١٩١٢ . وقد اجتذب صالون ستايفلتز ألمع النقاد الشباب في نيويورك (فان وايك بروكس ، والدو فرانك ، راندولف بورن ، لويس ممفورد) (٤) . وقد كان ما وجدوه لدى ستايفلتز استلهاماً يقارب الصوفية لأمريكا (لقد شرح جهوده كفنان على النحو التالي : « أحاول أن أؤسس لذاتي أمريكا يمكنني أن أتنفس فيها الحرية » ، واعادة تفحص دقيق لما يعنيه كون المرء فنانا أمريكيا . وقد أوحى سلسلة ستايفلتز الرائعة ، والتي ضمت صوراً فوتوغرافية عن نيويورك (ويمكن المجادلة بأنها أكثر الاستجابات الفنية على الحياة المدنية في أمريكا إقناعاً) بإمكانية فن طليعي دولي نخبوي يقيم علاقة مثمرة مع إحساس قوي بالمكان . هذا ، وإن التاريخ اللاحق للحركة الحدائية في أمريكا هو قصة تفكك لما كان يمثل في عمل ستايفلتز علاقة جدلية بين الاثنين .

- ٢ -

كان فان ورايك بروكس (١٨٨٦ - ١٩٦٣) في أعماله المبكرة على الحد المرفه للجو الجديد الذي ساد الآداب الأمريكية . واذ كان شخصية أكثر جدية من هـ . لـ . مينكن الذي أغرته معارضته للتقاليد أن يلعب ، مراراً ، دور المهرج فان « خمر البيوريتانيين » (١٩٠٩) و « بلوغ أمريكا سن الرشيد » (١٩١٥) لبروكس قد كانا أسهامين هامين في تحليل ثقافي جديد لأمريكا . وقد قامت حجته على أن ملادية المجتمع ، وفلسفته الترانسندنتالية المثالية قد انبثقتا عن تراجع البيوريتانية وقادتا الى انشقاق ، إلى طريق مسدود ، وإلى تقليد «مهدب» (تلك الحالة المائلة

للهدوء » التي أثرت في العقل الأمريكي ، كما ساق جورج سانتايانا القول في محاضراته الشهيرة في بيركلي عام ١٩١١ « التقليد المذهب في الفلسفة الأمريكية » . وقد وفر بروكس الأدوات لتشخيص في العمق تناول الكتاب الأمريكيين الذين أضر بهم الانشقاق في ثقافتهم ، وكانت النتيجة (محنة مارك توين) (١٩٢٠) ، وهو كتاب يكتسي أهمية بسبب توسيعه حاجة بروكس أكثر منه لتطبيق مخصص ومنحاز على توين . وقد حاجج بروكس بأن الكتاب في أمريكا كانوا بحاجة إلى حسن نقدي لموروثهم ، بعبارة أخرى « ماض قابل للاستعمال » . وقد كان الوطنيون في مجال الأدب والثقافة في دخيلتهم محتقرين للتقليد الأوربي الموروث ، ومتفائلين في تفسيرهم لأمريكا . ولم يكونوا مهتمين بالأدب التجريبي ، وكان ينظر إليهم في أواسط العشرينات على أنهم أصحاب تأثير محافظ . وذلك من قبل الجيل الأصغر من الكتاب .

كان التعارض بين الوطنيين في الأدب والحدائيين الطليعيين كامناً في السنوات الأولى : وقد أعطاهم عدوهم المذهب The gentee إحساساً مشتركاً بالتماسك لكن غير القائم على أرض صلبة . لكن عندما أعلن باوند في مقدمته لـ : « روح الرومانس » (١٩١٠) أن « التقليد الموروث » لم يكن أقل من مجمل الأدب الأوروبي ، وعندما فاه إليوت (الذي بقي في لندن بعد ١٩١٤) بالشيء ذاته في « التقليد الموروث والموهبة الفردية » (١٩١٩) كان واضحاً أن التقاليد المحلية بصورة مباشرة ، بل الوطنية ، التي حدد بروكس منها « الماضي القابل للاستعمال » قد تم رفضها . وقد حاججت انتقادات باوند وإليوت ، والتي تطابقت على نحو لافت في الفترة السابقة على « الأرض اليباب » ، حاججت ، بالنتيجة ، بأن الفنان الجاد يجب أن يكون دولياً ومتعدد اللغات ومحترفاً كما العالم . وكان الشيء الوحيد الذي كان مسموحاً أن « يتأني » منه هو النظام في حرفته . وقد كان الشعراء الحدائيون في نيويورك - والاس ستيفنس ، إ.إ. كمينغز ، هارث كرين ، ماريلان مور - ملتزمين بفكرة شعر صارم ، ولا يساوم ، وعسر . وبامتناعهم عن أن يكونوا

« شاعرين » بالمعنى القديم فإن الشعراء الحدائين قد اختاروا أن يستبعدوا معظم الأشياء التي فهمها قدامى القراء عن طريق الشعر نفسه . فقد كتبوا لجيل جديد من أقرانهم الفنانين وأولئك المتعاطفين مع التجريبية الجديدة . هذا ، ويوحى وصفو. سي. ويليامز لاستخدام ماريان مور للغة بالفارق : « مع الأنسة مور الكلمة هي كلمة في أقصى حالاتها عندما يتم عزلها بالعلم ومعالجتها بالحمض لازالة اللطخ ، وغسلها ، وتجفيفها ، ووضعها مباشرة على سطح نظيف » (٥) . وكان أنقى مديح يمكن أن يسفه الشاعر الحدائي هو الثناء على القصيدة لكونها « انتصار الالتباس الواضح » قول ماريان مور في ستيفنس . وكان الجلبي ، والعاطفي ، والفنائي (« ألكون العادي » كما يوحى دينيس دونوغيو (٦) كان هو المستراب فيه ، ودخل معجم النقاد المحدثين نوع جديد من المفردات (المفارقة الساخرة ، التعقيد ، التوتر ، البنية ، الالتباس ، الصرامة) . يشكل « الولاء لسيكستوس بروبرتيوس » (١٩١٧) و « هف سيلوين مويرلي » (١٩٢٠) لباوند ، و « الجسر » (١٩٣٠) لكيرين ، و « الكوميدي شبه الحرف C » و « صباح أحد » في (هارمونيوم) (١٩٢٣) لستيفنس ، و « الأرض الباب » (١٩٢٢) التي توجت انتصارات إليوت ، الشرعة الأساسية للحقبة البطولية للحركة الحدائية في الأدب الأمريكي . ولم يكن الموضوع أو المكان أمريكياً إلا في قصيدة كرين . أما الرواية فقد كانت جنساً أدبياً أكثر ملاءمة لفن أمريكي بشكل خاص . وقد أوجت طبيعة المجتمع الأمريكي كما تمت رؤيتها في (واينزبرغ ، أوهايو) (١٩١٩) و « الشارع الرئيسي » (١٩٢٠) لسينكلير لويس ، و « غاتسبي العظيم » (١٩٢٥) لفيتزجيرالد بأن شيئاً ما أصابه الخلل على نحو لا أمل منه . على أن الهم الاجتماعي لاندروسون ، ولويس ، وفيتزجيرالد ، لم يستلزم ، مع ذلك ، الاستيراد بالجملة للأساليب الأوروبية التجريبية . وقد ذهب جون دوس باسوس (الولايات المتحدة ، ١٩٣٠ - ١٩٣٦) و « كمنغر » (الغرفة الضخمة) (١٩٢٢) إلى مدى أبعد في عمق التكميلية والتعبيرية ، لكن العمل الإقليمية الحادة في الصوت والغضب) (١٩٢٩) لويليام فوكنر يمكن وحدها أن تقدم كفن

متعاصر بشكل كلي مع فن بروسست ، أو جويس ، أو لورانس . ومن المفارقات أن الكاتب الأقرب الى الأوروبيين في نفسيته ، همنغواي ، لم يجارهم قط في الموهبة .

هذا ، ولم يسع الامتياز الصرف للكتاب الحداثيين والطبيعة العقائدية بشكل حاد لرأيهم في الفن الا أن يؤسس تقليداً خاصاً . وحسب عبارة هارولد روزنبرغ الجميلة كان هذا هو « التقليد الموروث الجديد » . كان هذا مدعاة للاعجاب في الكتابة الأمريكية . بيد أن الورثة الخجولين (من أمثال أوتشيبالد مكليش) لم يكونوا هم الذين وسعوا بما لا يخاو من دلالة إنجاز الحداثيين . وقد أنتج الجدل (الديالكتيك) بين الضغط المحلي والمباشر على الكاتب وموجبات التقنية لدى ويليام كارلوس ويليامز كاتباً قادراً على استقلال هذا التواتر المبدع . وقد سعى مؤلفه (In the American grain) (١٩٢٥) من خلال اللصق الفني (الكولاج) الحيوانات الأمريكية المتمشيين وأساليبهم النثرية الى تعريف مثل هذا التقليد . وقد انبثق عن قوة الدفع لديه عدة قصائد طوالت تمزج الجغرافيا والتاريخ سعياً وراء أساس سليم للمحلية الثقافية . وفي قصيدته الأخيرة « باترسون » (١٩٤٦ - ١٩٥٨) استمد ويليامز القوة من ديالكتيك المكان والتقنية الشعرية الحداثية . القصيدة يعتمدها عدم الانتظام وغير سهلة القراءة في بعض اجزائها ، لكن طموحها يقع في موقع مقابل اليسر الطلي الذي كان طلاب ستيفنس وييتس يتباهون به في فترة ما بعد الحرب . كان الوارث الرئيس لويليامز في الشعر الأمريكي المعاصر تشارلز أولسون الذي يشكل مؤلفه (قصائد مكسيموس) (١٩٥٣ - ١٩٦٨) ، وظهر كتاب ثالث في عام ١٩٧٥) توليفة من التقاليد على شاكله ، ويليامز . ولا يقل أولسون كواعظ أخلاقي عن ويليامز (فهو يدين « الحنث بالوعد » بحماس النبالة البادي لدى هنري آدمز) ، لكن نخبويته كانت غير مهادنة على نحو متفطرس . فكل مؤلفيه (باترسون) و (قصائد مكسيموس) يفصحان عن حس تاريخي عالي الوعي الذاتي ، والذي يفترض مسبقاً أن ثقافة الحاضر يمكن أن تحيا على

الماضي . ان اللايقينية الكبرى للتركة الحدائية هي هنا : كيف يمكن
لاي حس تاريخي ان يبقى ذا مساس بثقافة ليس عندها توقيير لماضيها ؟
ان القلق المادي الشيكافو ونيويورك وتلاشي الكثير مما يلقي ديمومة في
انكلترا هو بمعنى ماكناية عن تدمير سلسلة كاملة من الثقافات الغابرة .
وتبقى الحركة الحدائية حركة راديكالية لأنها تحت على ماهو ، من زاوية
المجتمع الامريكي ، اقل بقليل من الطوباوي .

الحواشي :

- (١) كانت شلعة العرض المتوجة هاريت مونرو التي أسست لاحقا (شعر) . وهي تصف تأليف « القصيدة الأمريكية » في (قصائد مختارة) (نيويورك ١٩٣٥) كالتالي : « كتبت القصيدة الأمريكية بناء على طلب اللجنة المشتركة الخاصة باحتفالات العرض الأمريكي العالمي ، وتم قبولها من قبل تلك الهيئة المؤقتة ، والقيت في الذكرى الأربعمئة لاكتشاف أمريكا في ٢١ ت ١ ، ١٨٩٢ أمام جمهور يربو على المئة ألف شخص . ويتفويض من اللجنة طلب السيد تيودور توماس ، مدير الموسيقى ، من البروفيسور جورج تشادويك ، من بوسطن ، أن يصنع المقاطع الغنائية في قالب موسيقي . وقد أوفى السيد تشادويك بالتزامه بشكل يدعو للعجب . وقد انشد مطلع الأغنية « فوق المجهول الواسع الأرجاء » ، والمقطع ذا الثمانية أبيات ومطلعه : « انظر ، رهط إثر رهط تتجمع الأمم المتناهية للمعركة لتشكل أمة واحدة » جوقة من خمسة آلاف صوت بمرافقة أوركسترا ضخمة وأجواق عسكرية .
- (٢) ألبرت باري : تاريخ البوهيمية في أمريكا : Garret and Pretenders (١٩٣٣ ، طبعة منقحة نيويورك ١٩٦٠) . كذلك انظر كارولين وايز « قرية فرينتش ، ١٩٢٠ - ١٩٣٠ : تطبيق على الحفصارة الأمريكية في سنوات ما بعد الحرب » (نيويورك ١٩٣٥) .
- (٣) لأجل التفصيلات الكاملة لهذه انظر فريدريك هوفمان ، تشارلز آلن وكارولين أولريتش « ليتل ريليو : تاريخ وبيليوغرافيا (برنستون ١٩٤٧) .
- (٤) تنويهم بالفصل في « أمريكا والفريد ستايفلتر : صورة جماعية ، تحرير والدوا فرانك ، لويس مفورد ، دوروثي نيومان ، بول روزنغيلد ، هارولد راغ (نيويورك ١٩٢٤) لهو تأكيد هام لدور ستايفلتر .
- (٥) و . سي . ويليامز ، مراجعة لـ : « ملاحظات » لوربي ، « The Dial » ، أيار ، ١٩٢٥ .
- (٦) دينيس دونوفيو ، الكون المألوف : سبر في أعماق الأدب الحديث (لندن ١٩٦٨) .
تكتسي المقالة التي تدور حول ويليامز أهمية خاصة .

الثورة ، المحافظة ورد الفعل

في باريس

١٩٠٥ - ١٩١٥

بقلم : ايريك كاهم

— ١ —

في ٢٩ أيار ١٩١٣ فاجأ دياغيليف جمهوري المستمعين : أصحاب العقليتين الحديثة والتقليدية اللذين نشأ على يديه في باريس بفضل الباليه الروسي ballets russes ، بأكثر أنواع الموسيقى التي سمعها حتى تاريخه ثورية : لقد كانت « طقس (شعيرة) الربيع » لايفور سترافنسكي . كانت الموسيقى التي تميزت بتنافر واضح في الاصوات والإيقاعات البدائية المتكررة إلحاح ، السبب في الشغب الذي دار بين مشاهدي الحفلة الليلية الأولى . اندلع القتال ، وغطى اللفظ المحتدم على الموسيقى عملياً . كانت الإبداعات المصقولة لديبوسي شيئاً وهذه الطقوس البدائية للقبليّة الروسية شيئاً آخر . وفي اليوم التالي سألت الصحف : « أين تربي هؤلاء الرعاع ؟ » . أطلق دياغيليف على الفضيحة le moment de la musique moderne فرصة الموسيقى الحديثة ، منعطفاً في التاريخ الموسيقي . إذ مهما يكن لفظ الليلة الأولى فقد نالت « طقس الربيع » قبولاً واستحساناً . لقد تم خوض وكسب معركة حاسمة في الحملة الحدائثية في الموسيقى في باريس . وقد انتشرت هذه الموجات الى الخارج البعيد .

على أن هذه لم تكن سوى أكثر الصدمات شهرة ودرامية ، فيما بين المتمردين الحداثيين والمؤسسة الثقافية والسوسيوسياسية في باريس في مطلع القرن حيث إن باريس كانت ، في العقد الأول للقرن في مركز الكثير من التطورات الحداثية الأكثر أهمية . ولعل سمعتها العريقة كبؤرة للثقافة الأوروبية ، والحركات الأولى والاتجاهات البوهيمية التي آوتها ، كانت السبب في اجتذاب المجددين أمثال دياغيليف ، وسترافنسكي ، والرسميين التكعيبيين ، وأبولينير ، وجرتروود شتاين الذين تجمعوا هناك . ومهما يكن السبب فان تنوع وأهمية وتمركز هذه التطورات الحداثية ، ولا سيما بين عام ١٩٠٥ و ١٩١٤ ، لما يثير الاهتمام .

هذا ، وقد نضجت في باريس ما قبل الحرب التكعيبية بسرعة ، لتؤول من ثمة الى حركة معترف بها دولياً في بضع السنوات القصيرة منذ أن رسم بيكاسو « عذارى أفينيون » في عامي ١٩٠٦-١٩٠٧ ، وهي لوحة تتحدى بشكل فاضح قوانين التركيب والمنظور في الماضي . وفي باريس أيضاً بدأ غيوم أبولينير بكتابة الشعر الذي كان، بتخطيه للتقليد الرمزي، صريحاً كذلك في نبذه للماضي . فقد رفض علامات الترقيم ، والأسلوب الطباعي النظامي ، والشكل الشعري المتعارف عليه . وادرج في قصائد من قبيل Zone (١٩١٣) مواضيع مثل مناظر المدينة ، والطيارين ، وضاربي الاختزال ، وغيرها من برامات العالم الحديث . وفي غضون السنوات الأربع التي أعقبت (طقس الربيع) نودي به من قبل مجلة (شمال - جنوب) كزعيم للحركة الحداثية في الشعر . وعلى نحو مماثل فقد كان هناك أيضاً في الرواية وعلم السياسة اتجاهات أخرى تنطوي على نبذ القيم الماضية التي ذاع صيتها بحدود هذا الوقت . وقد بدىء بالنظر الى (أقبية الفاتيكان Les Clives du Vattican) (١٩١٤) لأندرية جيد ، والتي يرتكب فيها لافكاديو « جريمة مجانية » ، على أنها مصدر إلهام لجيل كامل من كتاب ما بعد الحرب الشباب المكرسين أنفسهم لاعتذار تأكيد الذات المجاني للافكاديو . وقد برز في حركة اتحادات العمال

المقاتلون الفوضويون وهم يحثون العمال على الثورة من خلال الاضراب العام بينما ظهرت نزعة مضادة للوطنية في الحركة الاشتراكية ذاتها بعد ١٩٠٥ عندما أطلق هارفي حملته التي تحث على اضراب عام في اوساط الاحتياطين في حال اعلان فرنسا الحرب . وقد غدت الآن الراسمالية وسلطة الدولة ، وخاصة في صيغتها القصوى ، والقوة العسكرية موضع رفض علني من قبل عدد من العمال الذين الفوا انفسهم مغرّبين عن الدولة ، وفي الحق ، عن كل الأمة الفرنسية وماضيها الغابر دون أن يدينوا بالولاء إلا لطبقته . تزايدت حدة الاضرابات . وغدت باريس ما قبل الحرب في الشؤون الثقافية والسياسية مركز التمرد العاصف ضد كل ما كانت فرنسا وأوروبا تمثلانه فيما مضى . وقد أشعرت الحرب العالمية الأولى الجميع بالاحساس الواهن للحضارة في فرنسا التي اهتزت من قبل حتى الجذور بفعل الحدائيين والمعادين للوطنية : وكما لاحظ بول فاليري في عام ١٩١٩ : « نحن الحضارات نعرف الآن أننا فانون » .

لقد كان التدمير المادي والأخلاقي الذي نجم عن الحرب ذاتها هو الذي قوّض أخيراً نسيج الماضي الوطني وقاد الى العدمية الثقافية الكلية للدادائيين والتحول السياسي والاجتماعي الشامل الذي تصورته الثورة الروسية لعام ١٩١٧ . وقبل الحرب كانت باريس احد مراكز الثورة . فقد أصبحت اثناء الأعمال العدائية بؤرة للمواعدة الفاوية للحرب ، تغيّر المركز . فقد أصبحت سويسرا ملجأً للمتمردين . إذ من هنا قاد رومان رولان مقاومته الانسانية ذات الطابع الدولي للحرب . ومن هنا صاغ لينين سياسته المعادية للحرب واستغلاله للوضع إبان الحرب ليمهد الطريق الى الثورة . وهنا ، أخيراً ، في زوريخ ولدت الدادائية عام ١٩١٦ . لكن رسالة الثورة والدادائية لم تصل باريس حتى عام ١٩٢٠ . وكان آنئذ أن عاد كاتشين وفوسار ، مبعوثا الحرب الاشتراكي الى موسكو لالقاء الخطب في الملتقيات الحماسية التي دارت حول روسيا الجديدة . وإثر ذلك صوتت الاغلبية في المؤتمر الاشتراكي التاريخي في تورز للتمسك بالاممية الشيوعية ومقرها موسكو ، وانشاء الحزب الشيوعي

الفرنسي . وفي حوالي الوقت ذاته طلع تريستان تزارا ، الدادائي ، على المشهد الأدبي الباريسي كارزاً بالفوضوية الفنية والاجتماعية . وقد شرع يقرأ قرارات شعرية عديمة مقدماً كقصيدة مقالاً صحفياً قرىء على قرع الاجراس والخشخشات . وقد الفت الحضارة الفرنسية التقليدية - وقد هزها مسبقاً العنف والتدمير الذي حاق بها من جراء الحرب ذاتها - نفسها ثانية في موضع تحدّ من قبل عقائد حتى اكثر تطرفاً من تلك التي عهدتها قبل عام ١٩١٤ : الشيوعية والدادائية، حيث بلغت الأخيرة أوجها في البيان السورياتي لعام ١٩٢٤ .

— ٢ —

على أن باريس الثورة والتجربة لم تكن باريس الوحيدة لسنوات ما بين ١٩٠٠ و ١٩٢٥ . فمنذ البداية واجهت الاتجاهات الحداثية معارضة قوية من المدافعين عن التقليد . وعلى ما يبدو فقد كان هناك في باريس مطلع القرن العشرين نموذج للثورة الحداثية والاستجابة التقليدية مما يوفر بعض الدلالات نحو فهم الديناميات الثقافية والاجتماعية في اوربا مطالع القرن العشرين . وقد أشعلت الحركة الحداثية ، والتجريب الثقافي والاجتماعي في جميع الحالات الاحتجاج المحافظ المعتدل ورد الفعل الرجعي المتطرف سواء بسواء . وقد تركز الصراع في فرنسا بين المتمردين ، من نحو ، والمحافظين والرجعيين من نحو آخر ، في باريس لعدة عوامل . فباريس هيمنت دائماً على الحياة الثقافية والاجتماعية في فرنسا ، وقد وقعت معظم التطورات الهامة هناك . كذلك كان لها موقعها المركزي باعتبارها بؤرة أوربية للطليعة الفنية والموسيقية . في الآن ذاته كان يهيمن على الدائقة الرسمية في المدينة ، وحتى على ذائقة الجمهور الباريسي ، شرائع الماضي . ففي الموسيقى كان تأثير ديبوسي على سيطرة الفاغنريسة لا يكاد يذكر . وفي الرسم والشعر بقيت الانطباعية والرمزية مهيمنتين . أما في النشر فقد بقي أناتول فرانس وموريس باري الحكمين الوحيديين على الدائقة . وفي السياسة والمجتمع أصبحت الآن النزعة الجمهورية

الراديكالية والاشتراكية البرلمانية من الناحية العملية جزءاً من المؤسسة . وكان هذا المناخ هو الذي قاد سترافنسكي لأن يصعد بسرعة ، ليس أمام دييوسي الذي سد أذنيه في عرض الليلة الأولى لـ (طقس الربيع) بل أمام صفوف الفاغنريين التي لا زالت متراصة . وقد ألفى التكعيبيون أروقة الدولة للمعارض في باريس أعتى مما هي في عواصم أخرى (فكما لاحظ أبو لينير في عام ١٩١٣ لم يتمكنوا من احراز موطن قدم في أروقة المعارض الرئيسة في باريس وقت أن كان انصار بيكاسو في تأخر مسبق مع أنصار رامبرانت) بينما بقي جيد ، وأبولينير ، وبالطبع مارسيل بروست هامشين ، ومغمورين تقريباً بالنسبة للباريسيين في الفترة ما قبل عام ١٩١٤ . وأخيراً لقي المتمردون السياسيون والاجتماعيون معارضة سياسية ليس من لدن القيادة السياسية للجمهورية فحسب بل من ثيار صاعد من النزعة الوطنية اليمينية ورهاب الأجانب *Xenophobia* والتي كانت ، في الواقع ، أكثر شيوعاً بكثير في باريس ، وفي الصحافة الباريسية منها في سائر البلاد ، كما تجلّى واضحاً في الانتصار اليساري في انتخابات عام ١٩١٤ .

ما العوامل الأساسية الكامنة في الصراع الدائر بين المتمردين والمؤسسة والرجعيين ؟ ما الذي أطلق جو الفضيحة الثقافية والصراع الاجتماعي ، الذي لم تكن ليلة العرض الأولى لـ (طقس الربيع) واضرابات عامي ١٩٠٦ و ١٩٠٩ إلا الأمثلة الأكثر سطوعاً له ؟ الحقيقة أن المعايير الثقافية والاجتماعية الأقدم ، مع حفاظها على هيمنتها بين الباريسيين ككل ، قد استنفدت دافعها الإبداعي : فقد حلّ بين الفنانين والشعراء والكتاب والمفكرين السياسيين جو من عدم اليقين بينما بدأت مقاييس القرن التاسع عشر تفقد معناها . وقد تصلبت المعايير القديمة لتؤول الى صيغ وعقائد جامدة متعارف عليها . وكما ساق بيغي القول : لقد أفسح المجازي المجال للسياسي - فقد حل محل الحرية والابداع السلطة والتطبيق الميكانيكي للخطط القديمة العهد . لذلك كان التحرر من سلطة الماضي المطلب المركزي للمتمردين : فقد سعى سترافنسكي الى التحرر

من ربة نماذج الهازموني المتعارف عليها في الموسيقى ، والتكعيون ارادوا ان يبعدا القوة الخائفة للمنظور وتوزع الظل والنور Chiaroscuro في الفن . اما ابولينير فقد ثار ضد تسلط علامات الترقيم والاسلوب الطباعي النظامي في النشر . وقد كان هذا المزاج المعادي أساسا للسلطوية الذي وسم جميع متمردي ما قبل ١٩١٤ هو الذي صب على رؤوسهم جام غضب المحافظين ورموز المؤسسة : كذلك اثار الجو المسيطر من اللابقية الثقافية والسياسية - الاجتماعية ردة فعل لا سابقة لها ضدهم من قبل الدين ندرنا أنفسهم للرجعية الدين هرولوا سريعا عاندين الى مخزن الأشياء القديمة للنظام القديم بحثا عن قيم الكلاسيكية والملكية التي احتضرت منذ زمن بينما يبطخون في الآن ذاته الأفكار الجديدة بكافة بفرشاة الفوضى .

كان السبب في اطلاق شرارة حركة الرجعية الثقافية مقالا كتبه باري في (الفيفارو) عام ١٨٩٢ يندب هيمنة الرومانتيكية على الأدب الفرنسي ، وهي استيراد اجنبي بربري اقترن بابسن ، وتولستوي ، وميتزلينك . وقد أكد أن على الأدب الفرنسي أن يعود الى القيم الكلاسيكية والوطنية . وسرعان ما شرع تشارلز موراس يمدح « كلاسيكية » الشاعر موريا ، الذي جسد فرنسا التقليدية الكلاسيكية كما أعاد استعمال البيت الاسكندري (سداسي التفعيلات). وقد انتشرت الرجعية بسرعة الى السياسة مع ولادة نزعة وطنية سامة لليمين المتطرف اشعلها الحماس الذي صاحب قضية داريفوس . وما بدأ في سنة ١٨٩٨ كموجة من رهاب الأجانب وشغب الشوارع المضاد للسامية تطور الى نوع جديد وسلطوي ، ومضاد للسامية ، ورجعي من النزعات الوطنية سرعان ما اثر عليه موراس بشكل نحا معه نحو الملكية . أمل الوطنيون أن فرنسا قد استغنت عن الخونة اليهود ورموزهم وانها بصدد اعادة دفاعاتها العسكرية . تلك الدفاعات التي كانت قد تقوضت بفعل نظام جمهوري كان ، بحسب موراس عجيبة في يد ألمانيا الامبريالية : ينبغي التخلص منه ومن مسانديه - الدرايفوسيين أعداء فرنسا ، الجمهوريين الذين

كانوا بكل بساطة فوضويين متنكرين ، واشتراكيين امثال جوريه وهارفي والدين لم يكونوا اكثر من وكلاء الامبراطور الالماني .

وفي جو رهاب الأجانب الذين استشاره في باريس (العمل الفرنسي) لموراس بعد أزمة اغادير في عام ١٩١١ عندما بدت الحرب واقعاً حقيقياً لكثير من الفرنسيين من السهل أن نتبين مدى العدائية التي أبدتها المحيط الباريسي نحو تجريب الطليعة ، وكيف أن كل مطالب الحرية قد وسمت بـ « الفوضوية » . وطابع الحركة العالمي لم يسعف . واقترن التجريب من كافة الأنواع على الفور بـ « البربرية » الأجنبية على ما رأى المرجعيون ، واتباعهم المقتدون بهم كما في حالة (طقس الربيع) . وقد قاد رهاب الأجانب في باريس إلى الهجوم على التكميبيين باعتبارهم *metèques* « أجانب ملعونين » ، على اعتبار أن بيكاسو على سبيل ، المثال ، كان اسبانيا . كتب لويس فوكسيل ، الناقد الفني ، في عام ١٩١٢ :

تقع اللامة الكبرى على الأجانب . ف « صالون الخريف » و « المستقلون » يعجان بالولدو - والاشيين ، والميونيكين (من ميونيخ) والسلاف والغواتيماليين . هؤلاء الأجانب الدخلاء *metèques* كما ينعتهم بينهم - فالمر يقيمون في مونتروج وفوجيرارد . وإذا سئما من مشهد المقهى في وطنهم فقد حطوا هنا بشكل قبائل ، يحتشدون في ستوديو ماتيس دون أن يعرفوا أية ثقافة أو موهبة أو استقامة . فقد ابتكروا وفي غضون أربعة أشهر الطرائق الجديدة وهم يقومون بتطبيقها الآن حتى بصيغ أكثر تطرفاً . يا لها من فوضى وتجاوز للحدود . . .

لقد تحملنا بربرية التكميبية وفوضى المستقبلية المصروعة . ليس لديهم أدنى فكرة عن ماهية أهداف الفن . . . وبيكاسو الذي كانت له بعض موهبة منذ عقد من الزمان هو الآن زعيم التكميبيين ، مثل الـ *Ubu-Kub* .

وقد أمقب هذه الهجمات على النكعييين في عام ١٩١٢ طرح أسئلة في البرلمان بصدد نشاطاتهم « المعادية للفن » و « المعادية لفرنسا » . وقد عانى أبو لينير الذي لم تكن أصوله فرنسية ، بالطريقة نفسها : فقد سجن في عام ١٩١١ دون بيئة للاشتباه به بأنه كان المسؤول عن سرقة الموناليزا .

على أنه يجب التنويه بأن الجمع لدى موراس ، بعد قضية درايفوس بين النزعة الوطنية الثقافية والسياسية، وتشديده على القيم الكلاسيكية لم يكن أكثر من إعادة تأكيد لتقاليد القرن السابع عشر . إن مفهوم الإنسان العالمي المركزي بالنسبة لكلاسيكية القرن السابع عشر الفرنسية قاد الفرنسيين إلى الخلط بين حضارتهم والحضارة ككل : فقد مالوا إلى رؤية اللغة الفرنسية والقيم الفرنسية والاهتمامات الفرنسية على أنها تخص الناس المتحضرين بكافة . وقد عزز هذه النزعة قرنتان من الهيمنة العسكرية والدبلوماسية والثقافية الفرنسية في أوروبا . ولم يفر الفرنسيون منذ أمد طويل على التفريق بين هجوم على « الحضارة » المقترنة بالكلاسيكية الفرنسية - وهجوم فرنسا على ذاتها . ف « البربرية » كانت دائما عند العتبة . تنتظر تدمير فرنسا ومع فرنسا الحضارة ذاتها . لذلك وجد موراس أرضا خصبة ربط معها بين الكلاسيكية والشعور الوطني الفرنسي .

وقد شاركه في تحيزه ضد الأجانب ، وإلى حد كبير ، الجمهور الفرنسي الذي علق عليه أبولينير قائلا : « إن الناس هنا يستريبون جدا بالدوق الأجنبي » . لا غرابة ، والحالة هذه ، أن يكتب إرنست روبرت كورتيسوس في مؤلفه (حضارة فرنسا) أنهم كانوا متحفزين جدا بشكل خاص « عندما أغدقت البلدان الأجنبية المديح عليهم » . كما لاحظ كورتيسوس أن حماة التقاليد الفرنسية ، ينهضون عادة ويسمون النزعة الجديدة في الفن بأنها « غير فرنسية » . وهذا يعني أن الجدل الجمالي قد دخل حلبة السياسة . وحيث أن الدائقة الفنية في فرنسا ينظر إليها على أنها ملكية وطنية فإنه يجب الحفاظ عليها لتبقى بمنأى عن التزوير أو

الفرنجة في شكلها . وعندما يبنى التقليد الوطني على مقياس المدرسة الكلاسيكية فمن الطبيعي أن يكون كل ما ليس كلاسيكيا استيرادا أجنبيا ساما ومؤذبا .

- ٣ -

على ضوء هذه الصورة من الثورة ، والمحافظة ورد الفعل ينهض سؤال أسر بصدد متمردي بلديس ما قبل ١٩١٤ . فقد واجهوا استنكار المتخلفين ثقافيا في الجناح اليميني لكونهم فوضويين ثقافيين وسياسيين . لكن ما مدى ثورتهم بالضبط ؟

بغية الاجابة عن هذا السؤال يجدر أن نناقش بايجاز القيم الجوهرية للحضارة الفرنسية الكلاسيكية وعندها فقط سيتضح فيما اذا كان المتمردون قبل ١٩١٤ يرفضون تلك الحضارة كلية . ربما كان من الممكن عزل ثلاثة أطواق أساسية في جديلة المنظومة القيمية الكلاسيكية الفرنسية . اول هذه الاطواق هو مفهوم نظام متجانس في الشؤون الثقافية والسياسية ، نظام يمكن انجازته بالتزام الفرد الارادي ، أو الاكراهي ، بالمعيار الموضوعية والمقدمة من أعلى ، النقل من قبل الاكاديمية الفرنسية الملكية : أي ادعاء بالفردانية ينظر اليه هنا على أنه فوضوي وضار . وقد استمر مفهوم النظام المتجانس حتى الحقبة الرومانتية والليبرالية الديمقراطية ، اذ أنه حتى مقدم الاشتراكية الثورية والفوضوية ، لم يواجه المفهوم الليبرالي عن الحل السلمي للصراعات ضمن التركيبة المقبولة عموما للدولة بتحد حاسم من قبل أي بديل آخر يقوم على العنف والعداء للدولة . كذلك لم تدعن الرومانتية ، مهما كان جوها الفرداني وروابطها مع عام ١٨٤٨ ، لاية صيغ ثقافية فوضوية في الجوهر . اما الطوق الثاني في التقليد الكلاسيكي فهو التمسك الذي لا يتزعزع بالعقل والمنطق باعتبارهما أعلى مرشدين لفهم آلية عمل الكون وبواعث الفعل البشري . مرة أخرى لم يتسبب انتشار الاتجاه العملي من التكترا إلى فرنسا في القرن الثامن في ازاحة العقل عن مرشه : فاذا

كان العقل بالنسبة لديكارت يأتي من لدن الله فانه بالنسبة للأنوار يأتي من الانسان : فالاجازة هي الآن بكل بساطة بشرية أكثر منها الهية . أما الطوق الثالث في التقليد الكلاسيكي فهو رؤية الانسان ، موضع إشارة سابقة ، من منظور عالمي أكثر منه فرداني ، أو منظور زمان ومكان محددين . هذه الرؤية العالمية ينظر اليها أنها تتماشى مع التعاطف مع فرنسا بسبب الخلط الذي قام بين الانسان العالمي والانسان الفرنسي . وقد قاد هذا الفرنسيين لرؤية تقليدهم الكلاسيكي الموروث من حيث هو حياة وطنية فريدة ، وإلى ارتباط بين العالمية الكلاسيكية والنزعة الوطنية ، والذي استمر حتى ظهور اليسار الاشتراكي يوما بعد : وفي وقت متأخر حتى عام ١٩٤١ كان ليون بلوم لا يزال مستعدا للزعم في (المقياس البشري) A L'Echelle Hupmaine بأن الاشتراكيين الفرنسيين - مثلهم مثل كل الفرنسيين الطيبين - يمكن أن يصلحوا ذات البين فيما بين « الوطنية » (أي النزعة القومية) ودولية تنبع من عالمية القرن الثامن عشر الفرنسية - والتي هي نفسها رجع صدى عالمية القرن السابع عشر .

والحق انه على ضوء هذه المعايير الثلاثة يمكننا ان نتبين ما مدى بقاء حدائبي ما قبل عام ١٩٢٤ في باريس متجذرين في تقاليد الماضي . فالطليعة avant-garde قبل عام ١٩١٤ في باريس لم تكن ثورية بالشكل الكامل الذي كانته الدادائية والسوريالية في سنوات ما بعد الحرب . كانت ثقافة مرحلة انتقالية . وقد كان سترافنسكي ، فيما اعتقد ، مصيبا في رفضه تسمية نفسه بالثوري . وعلى نحو مماثل لم تنطو التجارب الجمالية للتكعيبيين على تخلص كامل عن النظام والعقل . بالتأكيد هم تطلعوا الى انعتاق الرسم من قوانين المنظور لكنهم سعوا لتحقيق أهدافهم عن طريق إعادة ترتيب لعناصر خبرتنا البصرية على مستوى آخر ، عن طريق ابتكار نظام جديد . فالمستويات المختلفة لشيء ما يمكن إعادة تجميعها في لوحة في شكل نموذج مشوش كيما يمكن رؤيتها جميعا في آن واحد . وهذا العمل كان سيستحيل اذا ما كان الشيء يرسم وفقا للتواعد القديمة

كما لو أنه يرى من وجهة نظر وحيدة . وعليه لم يكن املاء النظام الجديد ليتم من قبل المنطق شبه العلمي للمنظور بل من منطق شخصي وشعري ينبع من رؤية الفنان الفرد ومصوغ بتعابير فنية . ويمكن تطبيق تحليل يشبه هذا الى حد بعيد على سترافنسكي وأبولينير . وقد نوه موريس باورا ، على سبيل المثال ، بأن قصيدة منحرفة الطباعة لأبولينير مثل (الينبوع) يمكن ترقيمها وترتيبها في أبيات نظامية . فالفانتازيا الطباعية هي قناع هنا للبيت الاسكندردي (سداسي التفعيلات) الكلاسيكي . وهذا بمجمله صرخة تنأى عن الفوضوية الثقافية .

هذا ، ومن الممكن كذلك أن نشير الى وجهة النظر شبه الكلاسيكية لقائد سياسي ما قبل عام ١٩١٤ في أقصى اليسار من أمثال جوريه حيث لم يواجه قبوله للنظام وسلطة الدولة ، وتعلقه المتعصب بالعقل، ووطنيته الغبورة ، بالتحدي الا من جانب اليسار المتطرف النقابي الفوضوي ، حيث كرز سوريل وهارفي بالضبط بنبد النظام ، والتجانس ، والدولة والوطنية ، ونادوا بكل صراحة بالاضراب الثوري الشامل حتى يحل محل الرأسمالية والدولة نظام اجتماعي قائم على مؤسسات العمال المستقلة . ويمكن رؤية الوضع الانتقالي للطليعة الثقافية في باريس ما قبل ١٩١٤ معبرا عنه بشكل منطقي وبتعابير واضحة في محاضرة أبولينير لعام ١٩١٨ عن « الروح الجديدة والشعراء » . فمع كل حديثه عن الحرية في الشعر في العرض وفي مادة البحث معا فقد أعلن :

تمثل الروح الجديدة قبل كل شيء النظام والواجب ، وهما خاصيتان عظيمتان من تجليات العقل الفرنسي في أسوأ أشكاله ... لست واجدا في هذا البلد أيا من « الكلمات المنعقة » والتي هي بكل بساطة من أعمال الشطط لدى الروح الجديدة .

ان الولاء للتقليد الموروث ، ونبد الفوضوية المستقبلية ولهذا السبب الفوضوية الدادائية اللتين كانتا ستعصفان

باريس عما قريب هما واضحان هنا ، وتابع قائلا ان فرنسا
تكره الفوضى ، ثم خلس الى أن :

لست اعتقد أن المجتمع سيصل يوما الى مرحلة لا تقوى
معها على التحدث عن ادب وطني . وعلى نحو مماثل فالروح
الجديدة التي تسعى الى عكس العقل العالمي ولا نية لها في
حصر نشاطاتها في أي نطاق بعينه هي في الوقت ذاته — وهي
تنوي الالتزام بهذا — تعبير غنائي خاص عن الامة الفرنسية،
تعبير سام عن الامة الفرنسية .

ان مراكمة أبولينير هنا للموضوعات التقليدية للكلاسيكية الفرنسية:
النظام ، العقل ، واصلاح ذات البين بين العالمية والوطنية لا بد أن تزيل
كافة الشكوك بخصوص الوضع الثقافي الانتقالي للطليعة حتى عام ١٩٢٠ .

كانت طليعة ما قبل الحرب في باريس لا تزال تسعى ، في عام ١٩١٨ ،
الى خلق ثقافة جديدة من انقراض الثقافة القديمة في وقت كانت فيه
عقائد عالم ما بعد الحرب الثورية بكاملها ستفجأ باريس عما قريب . فقد
غدت الآن ، والحق يقال ، جزءاً من المؤسسة : لقد غدا بروسست الآن
وجيد ، وغاليري ، والتكعيبون وأبولينير الشخصيات البارزة التي
نعرفها اليوم . على أنه في الدادائية ، ولاحقا في السورالية ، كما في
السورة الاولى للثورة الروسية والشيوعية الفرنسية — قبل الارتداد
الى السلطوية التي حلت في موسكو وفرضت على الحزب الفرنسي الوليد —
كانت باريس أخيرا على أهبة المواجهة مع ثقافة غريبة كلياً عن الكلاسيكية
والماضي الوطني الفرنسي بمجمله . وقد انبثق المناخ الثوري الذي شوهد
سابقا في النقابية الفوضوية ما قبل الحرب واضحا في الدادائية
والشيوعية . فقد خلّى النظام ، والسلطة ، والتجانس السبيل الى
نفائضها : الفوضوية ، الصراع الكامل والعنف ، عنف كان بالنسبة للينين
الوصيفة الأساسية للثورة . وقد حل محل العقل اللاعقلانية الكلية التي
قادت الى مظاهر الغلو اللفظي في الشعر الدادائي والكتابة التلقائية

(الاوتوماتيكية) للسورياليين . نبذت الوطنية لصالح معاداة صاحبة
للوطنية تسلمها السورياليون : انتهت مآدبتهم عام ١٩٢٤ التي اقيمت
لسان بول رو الى أعمال شغب وهتافات « فلتسقط فرسا » . ان
المقارنة مع « التخاذل الثوري » المعادي للوطنية لدى لينين لواضحة .
ولذا فان ثورة ما قبل ١٩١٤ لحدائيي باريس - سترافنسكي ،
التكعيبين ، وأبولنير وجيد - لا ترى ثورية بالكامل عند وضعها في
سياق الثورة الشاملة للدادائيين والسورياليين والشيوعيين الأوائل .
وما كانت باريس لتشهد ظهور القيم الثقافية والاجتماعية الممثلة لطلاق
كامل مع الماضي الا بعد عام ١٩٢٠ : على أن هذه القيم قد لاقت تطورا
واسعا في مكان آخر بشكل لم تعد معه باريس ترى ، في التحليل الاخير ،
على أنها مهد الثقافة الثورية الجديدة لمطالع القرن العشرين .



لندن ١٨٩٠ - ١٩٢٠

بقلم مالكولم برادبري

« اغنى مدن العالم ، وأكبر المرافئ ،
وأهم المدن الصناعية ، المدينة الإمبراطورية
- مركز الحضارة ، قلب العالم ... انها
مكان رائع »
هـ. ج. ويلز (تونو - بنفي) (١٩٠٩)

يجانب هذه الدرب
حل مبيع السروال القصير
ومنذ أمد بعيد محل العناية
بورود بيريا (❖)
أزرا ياوند « هف سيلوين ماوبرلي »
(١٩١٩ - ٢٠)

- ١ -

في تاريخ الحركة الحداثية كانت سمعة لندن دوما ملتبسة . فهي
المركز الجلي للنشاط الحداثي للغة الانكليزية . وفي الفترة ما بين ١٨٩٠
- ١٩٢٠ عاُضدت وانتجت متتالية من الحركات والفترات التجريبية على
غاية من الاهمية . على انها ايضا دخلت السجل كأكثر العواصم مدعاة
للملل واخمادا للنشاط ، مدينة تفتقر الى مجتمع فني حقيقي ، ومراكز
حققة ، وشلل ، ومقاه ، وهي حاضرة منهمكة في التجارة وطرز الحياة

(❖) مقاطعة بيريا الساحلية وتشمل جبل الاولب حيث ربات الالهام الشمري . (المنزجم).

الانعزالي للطبقة الوسطى ، إما لا مبالية تجاه الفنون الجديدة أو معادية لها دون هوادة . وصورتها تحيا في الكتابة الحدائية ذاتها . ولقد ولجت فتنتها وصدّها ، ومنزلتها كمركز للصور الحية المتعددة المنطبعة في الدهن وكمدينة الليل المرعب ، عمق الشعر والرواية حيث تحوطها مجموعة من الارتباطات التي لا تنسى . انها مدينة « التعددية المربعة » في « الاميرة كاسا ماسيما » لجيمس . بؤرة كمّ كبير من مقطوعات الموسيقى السوداوية و « الصورة الغامضة » عن شعراء الانحطاط المدينيين ، مطرح « الظلمة الكافية لدفن خمسة ملايين نسمة » ، في « العميل السري » لكونراد ، و « المعاني الخبيثة لكن الرائعة » في « تونو - بنغي » لويلز ، والحضارة ، وقد دحمتها التجارة ، في « هف سيلوين ماوبرلي » لباوند . وهي مدينة المدن الحديثة ، المدينة غير الواقعية ، في (الأرض اليباب) لايليوت . وفي موازاة دورها الامبراطوري كمفناطيس يجذب الامم برز ، برأي البعض ، دورها الثقافي ، مما جعلها عاصمة كبرى للفنون العالمية . وبأقلام آخرين صورت ثقافتها المتميزة بأنها ذات منزع تقليدي ، ضيقة الأفق ، معادية للعالمية . والحق انه لا ريب في انجازها الكبير في مضمار الفنون على مدى السنوات هذه ، لكن ذلك أيضا روي بطريقة غريبة . فمن نحو ، حكم عليه كتقطير للتقليد الانكليزي الموروث ، مصدر اقلق ، اجل ، انما تحقق للمتتالية كذلك . ومن نحو آخر تمت رؤيته في جلته كحادثة ثقافية واحدة تنهج نهج ما سبقها وتلاها - استيراد عرضي للأجانب ، هؤلاء المفتربون لفترة مؤقتة - في الأغلب - من ايرلندا وامريكا والذين قصدوا مكانا آخر كتبوا فيه أفضل أعمالهم ، ولم يكن اسهامهم الحقيقي في التقليد الانكليزي الموروث الذي لم يتمثل الحركة الحدائية في شكلها الكامل قط بل في حركة دولية تحققت لغتها الانكليزية في اجلى ما يكون التحقق في الولايات المتحدة (١) .

ويعود سبب الاحكام المختلطة جزئيا الى ان عدد الكتتاب الحدائيين الذين استقروا في لندن قد اعطوا روايات متناقضة هم انفسهم دون غيرهم ، كما ، على سبيل المثال ، هنري جيمس الذي فضل لندن على

باريس - والذي كان اختياره لمكان الإقامة يحمل دائماً مسحات رمزية - لكثافة سكانها ، وحيويتها وكمّ الحياة فيها ، لكنه أصبح في سنواته اللاحقة برماً على نحو متنام بلندن ذاتها ، والى المشهد الثقافي الذي كانت المركز بالنسبة اليه خانقاً باطراد ، وضيقاً ، وفوق كل شيء غير انتقادي . وجوزيف كونراد الذي أصبح مواطناً بريطانيا وأخذ أيضاً بالمدنية وباستقرار الحياة الانكليزية كان مدركاً أيضاً للظلمة الكامنة في نورها الامبراطوري والمدني ، كما تجلّو ذلك (قلب الظلام) . وإذرا باوند الذي كان يربطه بالحركة الحداثية في لندن الشيء الكثير وصل من الولايات المتحدة عن طريق البندقية في عام ١٩٠٨ بقصد مقابلة و. ب. بيتس في المقام الاول . وقد استقر ، وتزوج ، وعمل لاحقاً على اقناع ت. س. ايليوت ، اللاجئ من ماربورغ عام ١٩١٤ ، ليحذو حذوه . على أنه في فترة قصيرة لاحقاً نراه يدين لندن لكونها مقفلة فنياً ، ويعلم مداورة أن التطورات الهامة في الشعر الانجليزي بعد عام ١٩١٠ لم تكن من انتاج محلي على الاطلاق بل من عمل امريكيين . وآرنولد بينيت ، وعينه على الوضع المماثل في فرنسا - نظر الى جمهور الطبقة الوسطى البريطاني بمزيج متميز من الشك الواضح والحس السليم بالعمل (كتب يقول : « الضجر وحده يدفع احياناً (الطبقة الوسطى) الى التلهي بعمل الفنان) وشدّد بصورة دائمة على الاثر الارتدادي للثقافة على الكتابة الطموحة (٢) . واذا اشتهرت لندن بضيافتها للكتاب فقد اشتهرت أيضاً بتجاهل أو رفض عملهم ولا سيما اذا كان تجريبياً . فمحكمة فيتيزيلي التي وضعت اعمال زولا في قفص الاتهام ، ومحكمة وايلد كوينزبري عام ١١٨٥ ، والرفض الهام لتوماس هاردي في أن يكتب المزيد من الروايات بعد « جود الفامض » ، كلها تشير الى الفكرة التي مؤداها أن الجمهور الانكليزي كان بالفطرة محافظاً على القديم وفيكتورياً ، وأن الفن في انكلترا لم يؤخذ على محمل الجد ، وأن « الاتجاه النقدي » بحسب تعبير فورد مادوكس هوفر لم يكن له ببساطة مطرح (٣) . على أن هوفر قد رأى تغيراً في الجو بعد عام ١٩١٠ كما فعل كثير من المراقبين . وقد بدا أن « الفنان الجاد » حسب التعبير الشائع هو الذي انتصر . لكنه ، كما

باوند ولورانس ، عارده اليأس ، وبعد انتهاء الحرب ، سافر بحثاً عن الحرفة والكمال في باريس ، ليكون بذلك مقرباً آخر من الحدائين الإنكليز .

لقد كان الاعتقاد بأن باريس كانت العاصمة الحققة للفنون الحدائبة ولندن العاصمة المضادة مألوفاً بما فيه الكفاية منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر وما بعد . في بعض النواحي كانت باريس موضع البحث مدينة الفانتازيا . وفي بعض الأحيان بدا أن لندن الأدبية قد سمعت بالباريسيين الطبيعيين الذين لم يجمعوا تماماً تعرفه عبور القنال . والحق أنه كان نشأ منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر علاقة جدلية واضحة بين العاصمتين . وكان من أسباب هذا ، التفكك التدريجي للتيار الرئيس للثقافة الفيكتورية الأدبية بمركزيتها الاجتماعية واحساسها بالتقدم والوضعية ، تفكك ترك الفنان معزولاً اما في محكم صنعته الفنية وكشوفها والتزامه بالكشف الشكلي ، او في نظريته الجديدة والمشددة عن علاقته بالمجتمع ومادة البحث الاجتماعي . لقد بدأت التطورات في الفنون الأوربية حاضراً تكتسي أهمية جديدة وكانت اسكتلندا فيا والمانيا وروسيا بكافة تضع مؤثرات جديدة في الثقافة الانكليزية . وكذلك فعل الهوس الياباني بعد ويستلر . لكن مع ميل الكتاب للتوجه صوب المطالب البديلة للمذهبيين الطبيعي والجمالي ، وانعدام ثقنتهم بقدرتهم او رغبتهم في العمل في مركز الحياة الثقافية الانكليزية فان العلاقات التجارية بين لندن وباريس تضاعفت بشكل خاص (٤) . وقد أصبح أمراً عادياً أن يقضي الكتاب والرسامون الانجليز فترة تدريب في باريس ، باريس (اعترافات شاب) لجورج مور ، و (تريبل) لجورج دي مورييه ، و (تار) لويندهام لويس ، و (العبودية البشرية) لسومرست موم ، والبوهيمية ، والفن الجديد ، والرمزية والمدارس ، والعليات حيث ينزل الكتاب المأجورون ، والحركات . وكان يقيم في باريس جماعة بريطانية تحتل الاستوديوهات الفنية تتألف في معظمها من الرسامين الذين غدوا نقاط احتكاك وبث للأفكار . ونتج عن

ذلك أن معظم النزعات الجديدة في باريس في الرسم والكتابة - المذاهب الطبيعية ، والرمزية ، والمنحطة ، والجماليات ، والانطباعية ، وما بعد الانطباعية ، والفوفية ، والتكعيبية - قد اكتسبت مناصرين انكليز . وسرتان ما تم تمثيلها بالرغم من أنها تعرضت أحيانا لغريب التحويرات عند عبور الفنان إلى الجهة الأخرى . وقد ذهب الميل حقا ليس إلى محاكاة مباشرة بل إلى تطعيم معقد للتقليد الانجليزي الموروث بالنزعات الأوربية . ويمكننا تقفي طبيعة جورج مور إلى حيث أصولها الفرنسية مثلما يمكننا الوقوع في تلك الأصول الفرنسية على كثير من مبادئه وبعض من روح الواقعية لدى جيمس أو حتى آرنولد بينيت . كذلك يمكننا أن نتبين أهمية اللصيت الأيسني (نسبة إلى إيسن) الذي اكتسح أوروبا في الثمانينات والتسعينات في أعمال شو ، وغالزوردي وجويس . أن التسعينات هي نقطة بارزة في هذا النوع من التمثل . لقد كان التواصل عبر الفنان وثيقا بشكل خاص . وأن العقد الذي يبدأ مع (انطباعات وآراء) لجورج مور ، و (صورة دوريان غراي) لوانلد ، وينتهي بكتاب آرثر سيمونز (الحركة الرمزية في الأدب) ، العقد الذي تم فيه تبني كم كبير من الماثور الباريسي عن المذاهب الجمالية ، والمنحطة ، والانطباعية ، والرمزية حتى في دنيا اللباس ، والزخرف ، والمبوزيك هول (قاعة المنوعات) ، هذا العقد هو عالمي (كوزموبوليتاني) دون ريب (هـ) على أنه يمكننا أيضا أن نقتفي تاريخا داخليا أو محليا لهذه التطورات ، وشبيه ذلك يبدو واضحا في العملية التعديلية التي تم بموجبها تطعيم التقليد المحلي المتواصل بهذه المستوردات وفقا لايقاع مميز وبنية تطويرية حاسمين بالنسبة للكتابة باللغة الانكليزية .

والحق أن فكرة التعايش المثمر للكونموبوليتاني والمحلي تفدو مظهرا على غاية من الأهمية لجماليات الفترة بكاملها من الثمانينيات حتى انحراب العالمية الأولى . وهذا يتقلد أشكالا معقدة على نحو خاص في شغل هنري جيمس في الرواية ، وييتس وإيليوت في الشعر . وإن مناخ التسعينات للفساد الجمالي ل (الكتاب الأصفر) ، ولارتجاف الحجاب

على حافة الكشف ، وللوعي الممتاز الناشط قبل الانطباع هو عصي على الفهم دون الإشارة الى هويسمانز ، مالايريه ، وفاليري - لكنه كذلك عسير الفهم دون الإشارة الى بيتر ، بليك ، والماتور الشعبي الايرلندي . ويستمر مزيج مشابه لذلك من العالمية والمحلية بخلائط شتى خلل التيار اللاحق للحركات والنزعات . فهو لم ، على سبيل المثال ، الذي يكتسى أهمية بالغة بالنسبة لمناخ التصويرية الباكر تطلع صوب المصادر الفرنسية والالمانية (ولا سيما فوينغر) انما أعاد تأكيد الماتور الانكليزي من « الكلاسيكية » (٦) . أما د. هـ. لورانس ، كما يتبدى لنا بشكل مطرد ، فقد كان فكرا يارعا متجلوا في المحلية وعالميا انتقائيا ، وتوفر على مصادر قليلة الغرابة . ومن خلال فريدا لورانس كان على احتكاك كبير مع بواكير التعبيرية الالمانية في ميونيخ في الفترة التي سبقت الحرب عندما كان يبحث عن توليفة مضادة للعممية وما بعد نيتشوية . كما ذاعت شهرة بلومزبرى كمحب لفرنسا والثقافة الفرنسية Francophile . كان ذلك مصدر معرض ١٩١٠ ما بعد الانطباعي الحاسم الذي نظمه روجر فرأى ، وكذلك كان مادعت الحاجة اليه بوضوح ، هو علم الجمال من النوع المحدث - حيث يمكن هنا تقفي مصادر غالية (Gallic = فرنسية) والمانية ، انما أيضا مصادر تعود الى راسكن ، وبيتر ، وفي اتجاه جمالي أرحب ، روح فلاسفة كيمبردج من أمثال ج. أي. مور (٧) . أما بخصوص المراحل اللاحقة من التصويرية Imagism بين ١٩١٢ و ١٩١٥ فقد شهدت فريقا أمريكيا معتبرا (باوند ، ايليوت ، هـ. د. ، جون غولد فليتشر) ودينا عميقا للمصادر الفرنسية . وقد كانت تقارير مجلات ف. س. فليت بصدد الحركات الفرنسية المعاصرة هي التي ولدت جزئيا فكرة التوفر على حركة اطلاقا ، بينما كانت تلك الحركة ذاتها توليفة من موروثات رمزية شتى من اتفاقات أدبية أنفلو فرنسية في التسعينات مع المحدثات الجديدة : سايمونز ، لانفوج ، كوربييه ، مالايريه ، فاليري ، وكذلك أيضا برغسون ، ريميه دي غورمان ، (العمل الفرنسي) ورايولينير . على أنه رغم الارث الانتقائي العالمي الذي راكمه باوند - ذلك النتاج الباكر للدراسات الأدبية المقارنة - خلفها فاننا نعرف حق المعرفة

أن الدين الذي يرقى الى دن والشعراء الميتافيزيقيين (وزعيمهم دن
كما لا يخفى - المترجم) والمناجاة الذاتية الدرامية لبراوننغ هو مركزي
كذلك (٨) ويتكرر الشيء ذاته مع الدوامية Vorticism : كان ويند هام
لويس مقيما في باريس ، وكان منزعه هجينا غريبا من التكعيبية الفرنسية ،
والمستقبلية الإيطالية - التي ارتقى بها في لندن بكل همة ونشاط مارينيتي
- وخصلة قوية من احتفاء أنجلو - سكسوني (٩) . لقد كانت خمائر
الفترة من ١٨٩٠ الى ١٩٢٠ مزيجا معقدا من الاهتمامات المحلية المتصلة
وتمثلا مضيافا للنزعات الأجنبية وصلت معه لدرجة لم يعهدها تاريخ
الكتابة والفكر الانجليزيين . وهذا يعني أن الحركة الحدائية باللغة
الانكليزية كان لها اهتماماتها وطابعها المتميزان وأن منازعتها وحركاتها لم
تكن مطابقة تمام المطابقة لنظرائها في مكان آخر . كذلك يعني هذا أن لندن
قد كانت في هذه الفترة تمور بالخلط الأساسي ذاته - من الأفكار
والاشكال ذات الاشتقاق العالمي والمحلي معا - مما بعث الروح المميزة
للمحركة الحدائية .

وحال الحركات كانت هي حال الشخصيات . فقد كانت الفترة
فترة تسرب لافت للكتاب من أمكنة أخرى والذين استقروا في لندن
لفترة قد تطول أو تقصر . كتب هنري جيمس الذي قطن مركز المدينة
في كانون الأول عام ١٨٧٦ : « بالنسبة لمن يراها كما أراها أنا تغدو لندن
إجمالا أكثر الاشكال الممكنة للحياة . فانا أراها كفنان وكرجل عزب .
كشخص تستهويه الملاحظة ومهنته هي دراسة الحياة البشرية . هي
أكبر تجمع للحياة البشرية - انها اكمل خلاصة للعالم » (١٠) وما سحر
جيمس هو صخب لندن وكثافتها السكانية ، وعمق أعرافها وعاداتها .
يمكن القول إنه اختار لندن التي يختارها الواقعي الجمالي . وقد حدا
حدوه في الاختيار على مدى السنوات الأربعين اللاحقة كثير من الكتاب
الآخرين من الولايات المتحدة ، والكومنولث ، وأيرلندا ، وكلهم وجدوا
في لندن مغناطيسا ثقافيا رغم تعدد الأسباب . وبحلولود التسمينات كان
جوزيف كونراد ، وهنري هارلاند ، وستيفن كرين ، اضافة الى مور ،

ووايلد ، وييتس ، وشو قد استقروا هناك ، في لندن المذاهب الانطباعية ، والطبيعية ، والرمزية . وفي السنوات التي سبقت الحرب مباشرة وقد جيل جديد ضم الازول باوند ، وهيلدا دوليتل ، وروبرت فروست ، وت. س. إليوت ، وكاترين مانسفيلد ، وويندهام لويس بحثا عن الفنون الجديدة . *disorgimento* القرن العشرين . وهناك من الاختلافات بين هذه الاجيال ما هو هام . فجيمنس ، على سبيل المثال ، كان كلفا بالكثافة الموروثة للمجتمع الانكليزي بينما كان باوند - رغم أنه كرس نفسه لمسألة الأمة الثقافية - يبحث عن أشكال جديدة وتعدد للمأثورات القابلة للتمثل والاستيعاب . (١١) وبحدود ١٩٢٠ كان كثير من سحر لندن بالنسبة لهؤلاء القوم قد نخبأ وغدت باريس مركز الجاذبية الأول ، بالنسبة للجيل الجديد من المفترين الأمريكيين قبل غيرهم . يشكو باوند قائلا : « الآن . . . لم يعد هناك أية حياة فكرية في انكلترا خلال ما يتركز في هذه الغرفة الخماسية (غرفته) بطول عشرة وعرض ثمانية : لقد ولى ريمي (دي فورمييه) وهنري (جيمنس) وخبا ييتس ، وليس هناك من اصدارات أدبية من أي نوع في لندن . . . » وأعلن عن وداعه المغضب في (هف سيلوين ماوبرلي) وارتحل الى باريس كما فعل فورد مادوكس هوفر ، الآن فورد (١٢) (أي فورد مادوكس فورد - المترجم) « وبالنسبة لسنوات ما بعد الحرب حتى ١٩٢٤ أو ١٩٢٥ كان نشاط كل من أمريكا وانجلترا أكثر وضوحاً ، ربما ، في باريس منه في أي مكان آخر » ، كما يقول لنا باوند . (١٣) وبحدود الآن أصبح جويس ولورانس أيضا مفترين ، وكان محور الحركة الحدائية باللغة الانكليزية يتغير بوضوح . لكن المأثورات باللغة الانكليزية - البريطانية ، والايرلندية ، والأمريكية - تتقاطع مع بعضها وتصب في لندن .

هناك شيء واضح . لن يفيد الأمر في شيء أن نرى الى هذه الظاهرة ببساطة على أنها تسريب عرضي من الخارج . فهناك مسألة التقليد الانكليزي الموروث ذاته . ومنذ السبعينات وما بعد أخذت المرحلة النشطة والمركزية للانجاز الأدبي الفيكتوري تهن . فقد توفي ديكنز في

عام ١٨٧٠ ، بعد سبع سنوات على رحيل ثاكري . وجورج ايليوت ماتت في عام ١٨٨٠ ، وشهدت الثمانينيات وفاة آرنولد وبراوننج . واخذ الاحساس بأمل وضعي ليبرالي ، والذي - رغم تقييده بنفقات اليأس الكامنة - تخلل الانجاز الأدبي الفيكتوري ، يضعف ، وكذا الايمان بمركزية الخيال الأدبي . ونشر كتاب (أصل الانواع) الذي صدر عام ١٨٥٩ حماسا فكريا جديدا بالكامل خلل العصر الفيكتوري المتأخر . لكن مما لا يقل عن ذلك أهمية هو نمو جمهور جديد غير من الناحية السوسولوجية اسس الانتاج الفني . ومع الانتشار التجاري الواسع للأدب ومعرفة القراءة والكتابة ، راها ، نشأت طائفة المعجبين بالفنان الجاد ، واشتد البحث عن لفة وشكل يتسمان بالنقاوة . وعلى مدى العقود التالية بدأت حركة الثقافة الأدبية الانكليزية بكاملها تتوجه وجهة جديدة . (١٤) وان ضيافة الكتاب الانكليز للنزعات الأجنبية هي في جزء منها نتيجة هذا التغير التوجيهي ، وجزء من انهيار أكبر أصاب المعتقدات الموروثة والتقاليد الجمالية والأخلاقية . ومع أنه كان للكتاب الذين وفدوا من أمكنة أخرى تأثير العامل الحفّاز الهام فان وجودهم قد تصادف مع ظهور اثنين ، وربما ثلاثة ، من أكثر الأجيال الأدبية الانكليزية التي ظهرت منذ فترتي الرومانتيين وأوائل الفيكتوريين شهرة ، حيث دعت الى هذا الجيشان الفكري الحاجة الى اعادة تقويم كبرى . توماس هاردي ، صاموئيل بتلر ، جورج جيسينج ، ايرنست داوسون ، آرثر سايمونز ، د. هـ. لورانس ، أي. أم. فورستر ، فورد مادوكس هوفر ، آرنولد بينيت ، هـ. جـ. ويلز ، ت. أي. هولم ، لايتن ستراتشي ، فيرجينيا وولف ، دوروثي ريتشاردسون - هذه الأسماء هي بكل المعايير قائمة استثنائية . وما يوحد بينهم ، رغم اختلافاتهم غير العادية في المزاج والقصد ، هو احساس طاغ بالانبتات عن الماضي والتزام باعادة صياغة نشطة للفن . وحقيقة المسألة هي أنه توجد ماركة انكليزية للحركة الحدائية قابلة التمييز تأسست على معنى التغير ، وغالبا التحرير ، تطل بتأثيرها أولاء الذين آمنوا بنهاية الحقبة الفيكتورية ، وبداية مرحلة جديدة في المجتمع والفن والفكر . وعلى أثر هذه المعتقدات شهدت لندن

حركة اضطراب فني غير عادية على مدى السنوات الحاسمة ١٨٨٠ - ١٩٢٠ . ولم يأت ذلك الاضطراب فقط من أولئك الذين قبلوا تسمية « الحداثي » . اذ كان يجري خلل التطورات التي شهدتها الفترة نهج اقل رؤيوية ، وأكثر تجريبية ، واصلاحية وليبرالية بكثير مما يوحي به ذلك المصطلح . وتبقى الحقيقة التي مؤداها انه كانت هناك اعادة تشكيل كبرى للخبرة والشكل في فترة منعطف القرن في انكلترا ، مناسخ من التجريب كان فيه ما درجنا على تسميته بالحركة الحداثية علامة حيوية .

- ٢ -

اكان هناك اية اسباب خاصة لقوة لندن الجاذبة على مدى هذه الفترة - قوة جذبت ليس الكتاب المقترين من امكنة أخرى فحسب بل دفعت الكتاب الانكليز للتجمع في جماعات وشلل مدينية ؟ وكهال قال جيمس كانت لندن هذه الفترة خلاصة كاملة ، وقد ولدت ماثورا شعبيا (فولكلورا) وكانت - وهذا كان جزءا من جاذبيتها الحيوية - اكبر مدن العالم ، لا تزال تتوسع بسرعة غير عادية يتولد معها مشهد مديني لاقت وتقنية ساحرة . وبين الستينات ومنعطف القرن تزايدت التجمعات السكانية خارج حدود المدينة من ثلاثة ملايين ونصف الى نحو من ستة ملايين ونصف ، نمو لم يتوقف ، تكتفت معه عملية التمدن التي كانت تتواصل فصولا خلال كامل القرن ، وهي جزء من الثورة الصناعية والتجارية الانكليزية . وقد ملأت الثمار المنظورة لهذه الثورة الشوارع الى حد ادى معه الوجه التكنولوجي للمدينة الى احساس بالحماس والاثارة . وغدت لندن في الراهن النقطة الامامية لتمرکز الثقافة الوطنية الانكليزية لاحقة وسابقة دور المدن الاقليمية الكبرى . وقد حازت على سيادة مطلقة في الاتصالات ، والتجارة ، والاعمال المصرفية ، وبالطبع ، اغلب اشكال النشاط الثقافي . ومن خلالها ومنها خرجت الصحف ، والكتب ، وافكار البلاد بمجملها . لقد كانت قصبة (مدينة) كبرى ، وقد درجت العادة على تصويرها ككيان من طبقة وسطى ، صلب ، لا بل

متبلد الحس ، تسمه الثقة الامبراطورية ، والتجارة المتوسعة ، والاستقرار الاجتماعي - استقرار يفوق بكثير ما كان يسود في اغلب العواصم الاوربية الأخرى . وعلى اليقين فإنها لم تشهد وبنفس الدرجة انواع الاضطراب الاجتماعي والسياسي الذي أثار حسابات جديدة في أمكنة أخرى . على أن الاوقات قد تم ادراكها ، على العموم ، على أنها اوقات من اعادة بناء اجتماعي وفكري كبير . وكما قال روبرت بروك في عام ١٩١٠ نهاية الحقبة الادواردية ، « تشهد آلية الحياة بأكملها ، وعقول جميع الطبقات واصناف الناس تغيرا مع كل جيل لا يمكن تعرّفه . لست أدري أن « التقدم » مؤكد . كل ما أعرفه هو أن التغير هو كذلك . » وقد بعث على الثقة والاحساس بالتغير حقيقة أن لندن لم تكن ببساطة عاصمة وطنية بل مدينة كوزموبوليتانية (عالمية) . فقد كانت عاصمة لامبراطورية ، ومركزا لتجارة عالمية : وكما نتوه بيدكر فقد ضمت من سكان سكونلاندا أكثر مما ضمته آبردين ، ومن الايرلنديين أكثر مما ضمته دبلن ، ومن اليهود أكثر مما ضمته فلسطين ، ومن الروم الكاثوليك أكثر مما ضمته روما . وحسب تعبير آسا بريغز ، كانت « مدينة عالمية » لها خلفية عالمية من الأراضي ، مخزنا للثقافة ، والنشر والمال ، والملاحة ، مغناطيسا للهجرة الداخلية من بقاع أخرى من انجلترا والهجرة الخارجية من بقية العالم . (١٥) وعليه ، فقد كانت مدينة المقارنات (التقابلات) الراديكالية والخلطات المعقدة من الشعوب ، تقابلات مرئية ، واجتماعية ، وايدولوجية : « المكان اللامحدود بأكمله كان يعج بايحاءات امكانية لا محدودة وأحيانا فاضحة ، بمعان خفية لكن رائعة » ، كما يقول هـ. ج. ويلز في « تونو - بنفي » (١٩٠٩) ، وهي رواية تركز على أكثر الخصائص في المدينة شهرة ، النمو ، التكاثر الخلوي غير العادي . وتحت الاستقرار كانت هناك سيولة ، وغرابة . وإذا كان طراز حياة الطبقة الوسطى فيها محط حسد دولي (ابلغ هربرت هوفر أنها كانت حتى عام ١٩١٤ الطف أمكنة السكنى في العالم) وكان مرتبطا بكثافة ثقافة ناجزة فإنها اشتهرت أيضا بفعل كتلتها واندياحها الرائعين . كذلك فقد واجهت المفكرين الاجتماعيين والكتاب بمشكلة التكتل والمدى ، غرابة

ما دماه جيسينغ « عالمها السفلى » . كانت غابة وهاوية اضافة لكونها حضارة ، كما أكد ويليام بووث من جيش الخلاص عندما عنون كتابه عن الطرف الشرقي ، محاكيا به المستكشف ستانلي « في لندن الحالكة والعتور على المخرج » (١٨٩٠) . وعند منعطف القرن حين أخذت مشكلة الكتلة والجماهير تبدو حاسمة بالنسبة للكتاب ومع انتشار الباعث على الاصلاح الاجتماعي أخذت التقابلات الواضحة ضمن الثقافة تكتسب شهرة . فقد أعلن السوسيولوجيون عن مناطق لم تستكشف بعد من الفقر ، وبرز الطرف الغربي مقابل الطرف الشرقي ، فقيرا ، متعدد اللغات ، وفوضويا - العالم الذي مشى زائر أمريكي آخر له رؤية تختلف عن رؤية جيمس متنكرا وهو يبلغ عنه في روايته الوثائقية (ناس الهاوية) (١٩٠٣) ، أو الذي تفحصه شو في مسرحياته الاولى (مسرحيات غير لطيفة) (١٨٩٨) . في هذا الوقت كانت صور التكاثر والنمو العشوائيين تكمن في قاع الثقافة . وهي تسعف في تفسير الاحساس بالغليان الفكري ، وهي ، على اليقين ، مبعث القسم الأعظم من شكل ومضمون الكتابة المعاصرة .

وعليه ، يغدو منظر لندن المدينة ، من حيث هي مشهد ومجموعة من التقابلات الاجتماعية مادة بحث أدبية هامة ومصدرا للأشكال الجديدة . ومن أسباب هذا أن الكتاب ، مثلهم مثل العديد من مواطنيهم ، كانوا يخضعون للتمدين ، عقب تيار الهجرة الى المدينة ، يستشعرون انفعالات العزلة والانفصال ، والياس والامل التي تسم حياة المدينة . فمحب الجمال هو المتأنق dandy والمتأنق هو شخصية مدينية في الأساس ، صانع للطراز والاسلوب يبرز دون غيره في العرض العام . ومعتنق المذهب الطبيعي هو ايضا المستكشف الرصين لصراعات الحياة المدينية . وعليه ، تكون الحركتان الطبيعية والانطباعية ، والرواية الرمزية المصممة حول الملمح الفني الرئيس motif أو الوعي المتحرك أكثر منه حول الشخصية المستقرة ، هي جميعا ، وبشكل جزئي ، استجابات لخبرة المدينة المجمعمة . يتحدث جيمس في مقدمته لـ « الأميرة كاساماسيما » (١٨٨٦) عن الكتاب على أنه مشتق من « بابل

الرمادية الكبرى» في لندن : « الاستكشاف اليقظ للندن ، الهجوم الذي شن مباشرة من قبل المدينة الكبيرة على خيال سريع الاستجابة يفسر بشكل كامل قسما عظيما منها » . وفي السنة ذاتها أنتج خيال سريع الاستجابة لكنه يعمل من موقع اجتماعي مختلف ومنظور آخر لرؤية الحياة ، جورج جيسينغ ، أنتج « ديموس » . وهذه كانت واحدة من جملة روايات على المذهب الطبيعي مبنية على لندن مثلما كان زولا قد بنى رواياته على باريس وفرنسا المدينة . على أن لندن التقابلات والمواجهات الغريبة وغير الواقعية قد كانت حاضرة في الرواية منذ ديكنز . وعلى المؤكد لها كبير علاقة مع تلك المبادلات الغريبة بين المذهبين الطبيعي والانطباعي ، والواقعي ، وما فوق الواقعي (السوريلي) ، والجبري والجمالي ، والتي تشكل مناخ منعطف القرن . وعليه ، فان لندن المذهب الطبيعي - لجيسينغ ، و (حكايا الشوارع الدنيئة) (١٨٩٥) لأرثر موريسون ، و (ليزا من لامبيث) (١٨٩٧) لسومرست موم ، وغيرها - تـضمحل في لندن محب الجمال : تغدو القصيدة التي نظمت على مقياس حفلة المنوعات المدنية في ويستلر شكلا مميزا للتسعينات . والمثال الجيد هي قصيدة ريتشارد لوغاليان : « لندن ، لندن ، يا بهجتنا / زهرة كبرى تتفتح لكن في الليل . . . » . وإذ تبدو أنها تسبغ حياة الريف على المشهد المدني ، فانها تفعل عكس ذلك وتحتفي بالفن الجديد في المدينة . وتتقاطع الطبيعية والجمالية في رواية ويليام موريس الطوباوية (أخبار من مكان مجهول) (١٨٩١) حيث الحاضرة الخارجة على النظام ، بعد اصلاحها ، تغدو مشحونة بالقروسطية . وكما يقول هولبروك جاكسون أماد كثير من الكتاب في التسعينيات تأكيد رومانس*لندن كحادثة عارضة في حبهـم الحديث الولادة للاصطناعي « (١٦) والفنان المدني ، وقد غلغله المدينة دون ريب ، إذ هو مقيم هنا ، لا يحاول بتقنياته أنسنة أو تحديد (حصر) المدينة أكثر مما يحاول أن يلتقط مزيجها المكوّن من الواقع

* قصة خيالية عن البطولة والحب والمغامرات (م) .

الباهظ واللاواقع الغريب ، أشكالها وحشودها غير المتوقعة ، وظواهر انفصالها الغريبة ، ومبادلاتها السريعة الخاطفة ، ومفسداتها المفرية .

في هذه العملية الميتروبوليتانية تنحو لندن لأن تكون مثال مدينة الحدائة الكبرى كما لبثت نيويورك تفعل منذئذ . الوسيط المتهتك الكاشط ، وهي تضع الطريقة مقابل الفن ، والنمو مقابل الاحتواء . (١٧) هذه الأشياء تغدو جزءاً من مادة تلك الأعمال الحدائية اللاحقة التي تستخدم المدينة لتصل الى قراءة ثقافية محدثة ، وللمقارنة الحضارة التاريخية للماضي مع الانطباعات المفككة المشتتة للحاضر . ومن الملامح المميزة للحركة الحدائية في لندن ، بالمقارنة مع مثيلتها في نيويورك أو ، في الواقع ، في برلين هي أنها تنحو ، عند المقارنة ، الى القنوط الثقافي . يعطينا كونراد ذلك بمفارقة ساخرة كبرى في اثنين من أعماله : (قلب الظلام) (١٩٠٢) التي تشق طريقها بحذر من المدينة الجلييلة الى بقاع الأرض المظلمة وتصل بين الاثنشين على نحو ملتبس . و (العميل السري) (١٩٠٧) التي تنطلق من رؤية لندن في تكتلها المفرط - « مدينة هائلة الحجم تفوق بعض القارات اكتظاظاً . . . مفترس لا يرحم للنور العالمي . . » وتراصف فيما سيفدو دونما لبس الطريقة الحدائية ، مدينة النور والظلام ، المظاهر الخارجية للنظام في ضوء الشمس الباهر في مقابل الفوضى والافتضاح الكامنين في الأشباح السود للطرف الشرقي . وبعد الحرب تغدو رؤى كهذه أكثر قتامة : محاولة باوند لـ « تعليب لندن » في (هف سيلوين ماوبرلي) (١٩١٩ - ٢٠) تعتمد على صور متراكبة من الفن والتجارة ، والامكانية الجمالية ، والهدر الثقافي . وتوسع (الأرض اليباب) (١٩٢٢) لـ : ت.س. ايليوت العملية المجازية عن طريق جعلها لندن مثلاً لكل المدن الامبراطورية العظمى للتجارة والسياسة والمهية في جلالها البيزنطي ، وكذلك للواجهة الضيقة القاعدة ، المدن الرؤيوية المنهارة مدن الخراب والبرج المتداعي وقد اكتسحتها الجحافل الفازية (١٨) ، وبالطبع فإن الاحساس بالضغط والاجهاد الثقافي يقدم كذلك تفسيراً للحاجة الى فن جديد ، فن التشطي والصور ، فن اللغة المستعادة من

الفوضى وسوء الاستعمال ، فن يواجه المدينة الحديثة لكنه ينشأ عنها
كذلك في صيغة جديدة شبه شفافة .

والحق انه ، كما يقترح هولبروك جاكسون ، لاريب في أن الوسواس
الذي يتصل بالمدينة وذاك المتصل بالأشكال والأساليب الجديدة كانا
وثيقي الارتباط . ذلك لأن الحركة الحداثية كانت بالطبع ظاهرة مدنية
في جلها - وكما يسوق جاكسون كلامه « نتاج ليس انكثرا بل لندن
الكوزموبوليتانية » - وقد اعتمدت على نشاط تلك المجموعات المدنية
الفنية المختلفة التي ملأت المشهد الثقافي على مدى حقبتنا . وفي فترة
ما قبل الحرب العالمية الأولى تبرز مرحلتان تكون فيهما هذه المجموعات
أكثر وضوحاً للعيان : التسعينيات ، عندما استقطرت الحركة باتجاه
الانطباعية ، والانحطاط ، والرمزية ، ذاتها . والسنوات ما بين ١٩٠٨
و ١٩١٤ عندما طفت التصويرية وما بعد الانطباعية ، والفوفية ،
والمستقبلية ، والدوامية الى السطح . وفي كلتا هاتين المرحلتين اكتلت
المجموعات وتصارعت . واصبحت المجادلات الشكلية مواضيع كبرى .
ونشأت المجلات الجديدة والمطابع الجديدة كما تعبر عن آراء جديدة في
صيغ جديدة . وغدت انكشافات الصدمة والسخط التي تواكب عادة
نشاط الطليعة ملامح منتظمة في المشهد اللندني . وخلقت كلتا هاتين
المرحلتين وراءهما ماثوراً شعبياً معتبراً (فولكلورا) وكماً من السجلات
عن الحماس السائد . يخبرنا هولبروك جاكسون عن التسعينيات : (١٩)

تواصلت الحياة التجريبية في دوامة من رد الفعل
الصاخب والمنطق . كانت الأفكار تملأ الفضاء . لم تكن
الأشياء كما بدت وكانت الرؤى تلف المكان . كانت التسعينيات
مقد الالف « حركة » . قال الناس عنها إنها « فترة انتقالية »
وكانوا على يقين بأنهم كانوا ينتقلون ليس من نظام اجتماعي
الى آخر فحسب بل من أخلاقية الى أخرى ، ومن ثقافة الى
أخرى ...

مأثور شعبي مماثل من الحماس والابتداع واكب سنوات ما قبل الحرب مباشرة . وكما يخبرنا فورد مادوكس هوفر : (٢٠)

في الحق ، كان الأمر أشبه بعالم يتفتح ... إذ لو كددت دماغك المسكين لما لا يقل عن ربع قرن في فقدان الأمل بالعثور في الإنجلو ساكسونية على أية آثار لعملية الفن الواعي - فانه لمن المدهش أن نجد هذه المخلوقات الشابة لا تطور نظريات الكتابة والفنون التشكيلية فحسب بل تتلقى إضافة لذلك كمناً هائلاً مما يدعى « الدعم الشعبي » .

وتطراً فترة أخرى هامة في عشرينات القرن العشرين وقت أن تلاشت الاتصالات الأولى في فترة ما قبل الحرب ، وكان كثير من الكتاب بحدود الآن قد غادروا لندن ، لكن بعد أن ظهرت كبرى الأعمال الرفيعة في الحركة الحداثية باللغة الانكليزية « الأرض اليباب » « يوليسيز » . وما أصبح في الفترة الأخيرة أكثر جلاءً هو أن كثيراً من عناصر الاستمرار تربط فترات النشاط الكبير هذه مع بعضها - برغم أنه عند أخذها بمجملها فانها ترقى الى أن تكون تحولاً كبيراً عن روح العصر الرومانتيكي المتأخر لعقد الثمانينات ، من خلال تجديد النشاط الكلاسيكي لأعوام ١٩١٢ - ١٤ ، وصولاً الى العدمية التهكمية التي سادت كثيراً من الدوائر في فترة ما بعد الحرب .

هذا ، وهناك شتى المصادر المفيدة لاختبار حيوية مثل هذه الفترات - ليست المذكرات أحياناً بالمرشد الجيد - وأحدها ، إذا توخينا عرضاً موجزاً شبيهاً بالعرض الحالي ، هو تفحص الحضور العام للشلل ، والنزعات ، والمجلات ، والمطابع التي تبثها وتدعمها . ومن الواضح أن عقد التسعينيات هو فترة الجماعات الجديدة ، والمجلات الجديدة ، ودور النشر الجديدة ، والأشكال الجديدة من العلاقات بين الكاتب والجمهور . ومن ضمن الجماعات التي مالت في تركيزها على المقاهي أو النوادي ،

ولربما الأشهر بينها ، كان ذلك لأسباب غير محلية ، في الأغلب ، نادي شعراء القوافي Rhymers' Club الذي تأسس على يد بيتس وايرنست رايس وضم ليونيل جونسون ، وايرنست داوسون ، وجون دافيدسون ، وريتشارد لي غاليان ، وسيلوين إيماج ، وآرثر سايمونز الذي استقطر العمل الجاري من حركة الانحطاط الى الحركة الرمزية في كتابه « الحركة الرمزية في الأدب » (١٨٩٩) ، والمهدى الى بيتس ، والذي كان مقدراً له ان يكتسب من جديد أهمية جديدة عندما قاد ت. س. إليوت الى لا فورج ، رامبو ، فيرلين (٢١) كذلك يستحضر باوند هذه الجماعة في (ماوبرلي) ويوحى بصلتها بالحوادث اللاحقة ملاحظاً في مقطوعة تناقضية وجود « الصورة المشرية دون تحيز / باستطارات القرح لأجل باخوس ونيربسيكور ، والكنيسة (الصور موضع البحث هي ، على الأرجح ، سيلوين ، ولكن لا بد أن باوند قد أعجب بالالتباس) . لكن بيتس الذي يورد الجماعة في مذكراته (ارتعاش الحجاب) (١٩٢٢) مستذكراً اجتماعها كل ليلة « في علية أرضها مفروشة بالرمال في مطعم قديم في الستراوند يدعى «Cheshire Cheese» كان ينتقل عبر لندن الجماعات الأخرى ، لندن جماعات الصوقيين والوسطاء ، وجماعات السلت ، والعصبة الاشتراكية . وهذه السلسلة هي من السمات البارزة للفترة . ونأتي صورة أكثر اكتمالا اذا القينا نظرة على الطابع الجديدة مثل Bodley Head والتي كانت في البداية تحت ادارة جون لين وايلكن ماتيوس قبل ان يفترقا ليصبحا أهم ناشرين للجديد في هذا العقد . ومن المصدر المشترك جاء « الكتاب الأصفر » الذي استمر من عام ١٨٩٤ حتى ١٨٩٧ في ظل رئاسة التحرير الزاهية لهنري هارلاند ، وهو مغترب أمريكي يتوجه ببصره صوب باريس ، ولفترة من الزمن ، بيردزلي كمحرر فني ، والذي غطى بطبعاته مساحة امتدت من هنري جيمس الى ماكس بيربوم (٢٢) وقد تحول بيردزلي الى المشروع التجاوي المنافس Savoy بتشجيع من ناشر مركز آخر هو ليونارد سميترز ، حيث جمع فيرلين وبيردزلي الى شو ، وكونراد ، وهافيلوك ايليس . هنا ، وفي مشايع أخرى ، مثل Dome كان هناك ما هو أكثر من انحطاط . وقد

أرتأت مجلات من مثل (العصر الجديد) و (المجلة الجديدة) أن ساعات
الفجر كما ساعات الفسق كانت بالانتظار . وقد مازج عقد التسعينات
الحركة الرمزية والحركة الطبيعية ، والجمالية والضمير الاجتماعي
والفنون الانحطاطي وملامح من الأمل النيتشوي والإيسني . وإذا كان
بعض الإعلام قد هربوا ، أو توفوا ، أو انحدروا ، كما قال ييتس ، من كرسي
البار التي يجلسون عليها قرب منعطف القرن فإن بعض أكثر الحرف
أهمية في الحركة الحداثية هي لكتاب كانوا كما جيمس ، أو ييتس ، أو كونراد
منغمسين عميقا في روح الرمزية أو الانطباعية في عقد التسعينات ومضوا
إلى أمام ليلتقوا مع التاريخ وخبرة مطالع القرن العشرين . والحق أن ذلك
التطور واضح لدى الكثير من الكتاب الذين كان سيضملمهم « العالم
المتفتح » لهوفر في أعوام ١٩٠٨ - ١٤ .

ومن المؤكد أن عقد التسعينات قد غير الجو وبدأ بصيغة أكثر
امتدادا على الرغم من أن درجة التراجع ، كما يقول ريتشارد إيلمان ،
قد بولغ فيها كثيرا (٢٣) لقد بدأ القرن بجيشان كبير في عالم الفلسفة ،
والأفكار ، والفكر السياسي وكثيرا من الطاقات الفنية الجديدة - ولا
سيما في الرواية ، ذلك الله بين ١٩٠٠ و ١٩٠٥ صدرت ، على سبيل
المثال ، معظم الأعمال الحداثية لهنري جيمس ، (أجنحة الحمامة) ،
(السفراء) ، (الطاس الذهبي) ، و (لورد جيم) و (نوسترومو)
لكونراد ، و « حيث الملائكة تخشى أن تطأ » . لكن بحدود ١٩٠٨ - ٩
كان هناك تجديد ملحوظ النشاط الطليعة ، تحرك جديد ضد الواقعية ،
ومرحلة جديدة امتزجت فيها ابتداءات عدة فنون - الأدب ، الموسيقى ،
الرسم - عند العديد من الأمم في اندماج تخيري حديث . وقد شهد عام
١٩٠٨ ، العالم الذي أطلق فيه مائيس تسمية التكعيبية ، القصائد
الأولى ل : ت. إي. هولم وباوند ، وانطلاقة مجلة (المجلة الجديدة)
لفورد مادوكس هوفر بنية أن تكون « الكتاب الأصفر لغاتحة القرن »
والتي دمجت المواهب الأقدم مثل موهبة هاردي مع عمل الكشوفات مثل
د. هـ. لورانس ، ويندهام لويس ، وباوند ، الذين قدموا لتوهم إلى

لندن . وقد كانت هذه أولى الموجات الجديدة والكبيرة للمجلات الحديثة
التمركز التي كانت على وشك الظهور . كان « عالم هوفر المتفتح » آخذاً
بالتفتح . أما عام ١٩٠٩ فقد شهد ظهور « مدرسة » ت . اى . هولم في
مطعم ايفل الذي بدأ نقاشاً حول الصورة والكلاسيكية ، « المدرسة
المنسية » التي قادت إلى تطورات لاحقة . وكان الجو يتحول الآن نحو
مسحة من الابتذال الفكري ، والتجربة الفائقة ، والعرض الفني ،
والكرنفال الجمالي : « كان نوعاً من احتفال منتصف الصوم الكبير
mi-Carême باشتراك الطبول الضخمة وصافرات التنك الصغيرة
والأنواب الزاهية . كان هناك معرض جديد للصور ما بعد الانطباعية
يقارب في الطابع والهدف مسيرات المطالبات المهتاجات بحق التصويت
من النسوة في شارع وايت هول ، كما يقول أحد المشاركين ، ر . ا . سكوت
جيمس (٢٤) ، وقد كان المعرض الجديد للصور ما بعد الانطباعية في عام
١٩١٠ - عام وفاة الملك إدوارد - يتوصل من خلال (العصر الجديد)
مجلة مقد التسعينات التي أعيد تأسيسها الآن تحت رئاسة ا . و . أوريج
إلى الحكم بأن العصر الفيكتوري قد انتهى أخيراً وبزغت حقبة جديدة
ومرهبة (٢٥) وشهد هذا الشعور انتشاراً واسعاً . كانت هذه الأعوام في
الراهن ما يدعو روبرت روس « الثورة الجورجية » (٢٦) وتشمل ليس
الشعر الجورجي الجديد الذي كتب في مجموعات شعرية مختارة بتشجيع
من إدوارد مارش فحسب ، بل نمو الكثير من الحركات والحملات
التي تضم بالطبع التصويرية التي تبدو الآن من الناحية التاريخية الأكثر
أهمية ، لكنها كانت واحدة من كثيرات على شاكلتها .

هذا ، ويروج اعلان عن جوّ من النشاط الجديد والمتسارع . كان فورد
مادوكس هوفر قد سعى إلى ربط الأسود القديمة - جيمس ، هاردي
شو - مع الكتاب الجدد الذين بدؤوا يسترمعون الانتباه « الشباب »
Les Jeunes في حملة ما بعد تصويرية جديدة بالكامل (٢٧) .

كان الشباب Les Jeunes كما قدموا أنفسهم لنا
بالترتيب التالي ، السيد باوند ، السيد د . هـ . لورانس

السيد نورمان دوغلاس ، السيد فلينت ، هـ. د. ، السيد ريتشارد آلدنغتون ، السيد ت. إيلسوت . . . (فى) صالونات التحرير في مجلتنا وجدوا كراسي مريحة وأرائك يتمددون عليها وهم يناقشون مصر أوروبا التي كانت تمر بالاضطراب . لذلك أحدثوا ، لمدة ثلاث أو أربع سنوات توجت بالموسم اللندني عام ١٩١٤ ، الكثير من الضجيج في مدينة كانت على وشك ترجيع صدى انفجارات اشد من ذلك . . . كانوا يمثلون اللاتصويرية في الفن ، والشعر الحر ، والرموز في النثر ، والجانب الصاخب في الحياة ، وموت الانطباعية . .

على أن صالونات التحرير في مجلة هوفر لم تكن إلا زاوية واحدة فقط من نشاط المجلة الصغيرة الاجمالي . ففي عام ١٩١١ أسس مدلتون موراي ومايكل سادلير «Rhythm» (الايقاع) التي أصبحت لاحقا (المجلة الزرقاء) على محور لندن - باريس ، الأدب - الفن . تبنى موراي اهتمام هولم بيرفسون بينما شدد سادلير على الفوقية باعتبارها الحركة الجديدة للفن المتوقد النشاط غير الميكانيكي ، وهذه طريقة لعلاج « لا شكلانية الانطباعية » مع المحافظة على القها . وقد ولج هذا المناخ أخيرا كل من كاترين مانسفيلد ود. هـ. لورانس اللذين رحبا في (المجلة) بـ (الشعر الجورجي - ١٩١١ - ١٩١٢) لما رش على أنه الجو الجديد المؤذن بالبزوغ آنثد ، اختراق جاء من العدمية : « يمثل العدميون ، المفكرون اليأسون - إسبن ، فلوير ، هاردي - الحلم الذي شرعنا بالاستفاقة منه » (٢٨) وفي عام ١٩١٢ أطلق هارولد مونرو الذي كان دكانه لبيع كتب الشعر مركزا رئيسيا للشلل (الصحابة الأدبية) أطلق (مجلة الشعر) التي تحولت بعد سنة الى فصلية جديدة تدمى (الشعر والمسرحية) جمعت مواد اختيرت من التصويرية ، والمستقبلية ، والانطباعية الخ . وشهد عام ١٩١٣ استلام باوند للصفحات الأدبية في المجلة النسائية (المرأة الحرة الجديدة) التي سرعان ما أعيدت تسميتها لتصبح (Egoist) (الاناني) حيث ازدهرت التصويرية جنباً الى جنب

مع ايليوت ، وجويس ، وجمهور كبير من الأمريكيين الجدد يشتمل على ويليام كارلوس ويليامز . وفي عام ١٩١٤ طبع عددان من مجلة ويندهام لويس (Blast) (الانفجار) « مجلة الدوامية الانجليزية العظيمة » بتشجيع من مركز الفن المتمرد في شارع غريت أورموند ، وهي حركة تشكلت من لويس ، باوند ، غوديه - برجيسكا وآخرين ، وهي مكرسة لتغيير شكل الفن والادب ، والموسيقى ، والعمارة ، وأثاث البيت . وحسب لويس كان المطلب الجوهرى للدوامية هو فن الابتكار : « يجب الا يكون هناك صدى لعصر سابق ، أو لطريقة سابقة » . وكانت نتيجة كل هذا النشاط ايمان واع بأن الفنون قد أصبحت الآن في يد طليعة avant-garde مملت ، بعد أن طرحت الماضي جانبا ، على اعادة صنع الفن للحاضر والمستقبل . وقد كثر الآن الجدل الجمالي أمام دعاوى العاجل والمتح ، وفي هذا المناخ تكونت معظم الافكار والاعمال الرئيسية لباوند ، وايليوت ، وجويس ، ولورانس ، ولويس . واشتدت حدة الجو حتى وصلت الى حد الهياج الشديد وذلك لدى ما دعاه ويندهام لويس « رجال ١٩١٤ » ، في السنتين السابقتين على الحرب . قال دوغلاس غولدرنغ : « إن لم يكن لدينا اي أوفنباخ ليضع الجميع في رقص دوامى مسعور على نغمات امتزج فيها المرح الجنوني مع طبول رقصة الموت ، فانه كان هناك رغما عن ذلك تشابه كبير بين باريس الايام الاخيرة للامبراطورية الثالثة ولندن التي افاقت عقب السكر لتواجه طوفان الدم في ١٩١٤ » (٢٩) .

لم يكن غولدرنغ وحيدا في احساسه بأن المناخ بأكمله كان مرتبطا ومشروطا بقوى مستعدة لتتهدده ، أو تعدّله ، ولربما تدمره ، القوى التي تدمر للحرب . كانت لحظة انبلاج لورانس وجيزة . فقد قدر له أن يرى مباشرة ليس فجرا بل غسقا ، عالما قديما يأفل وليس عالما جديدا يبدأ . ولعل أفضل حكم على المنعطف الذي سببته الحرب ، والذي جلب حداثة وليس حركة حداثة الى معظم الفنون الانجليزية اللاحقة هو ويندهام لويس الذي لاحظ أن القصة بمجملها كانت تمثل

روحاً جديدة . وفي عام ١٩١٤ قال : « حدث جيشان في الإدراك الفني في غرب أوروبا » كان « يزخر بأصوات الهياج والنخير » . وقد بدأ أن مدرسة تاريخية عظيمة وجديدة في طور التكون في كل مكان « كان يتم تقفي الارهاصات البنيوية والفلسفية للحياة » ، في كل مكان « كنت تشهد عودة للمبادئ الأولى » . ولربما كانت المدرسة ، يقول لويس ، أكثر أهمية ، وأكثر نضجاً ، وأفضل فنياً من أي شيء في رومانتيكية القرن التاسع عشر :

لم يكن خطأ تسمية هذه الفنون جميعاً بالفنون « الجديدة » فقد كانت النية بشكل خاص تتجه نحو أن تكون هذه الفنون مباهج هذا العالم بعينه . والحق أنها كانت تبشير آذنت بتغيرات اجتماعية كبرى . إذ ذاك أطبق الغطاء — وفرصة الفن ضاعت في سيرايفو(*) .

وكيف يبدو الأمر من خلال نظرة استرجاعية ؟ يتابع لويس ، وهو يكتب في ١٩٣٧ ليرثي الرأي اللاحق . فهو يقترح أن الفترة ستؤول إلى أن تبدو الفترة الرئيسة (الافتتاحية) للنشاط المحدث للطليعة ، انحنبة العظيمة للتقدم الجمعي : سوف « تظهر جزيرة السعادة التي لا تضاهي وقد سكنتها مخلوقات غريبة تدعى « باوند » ، « جويس » ، « ورفر » ، هــوالم (٢٠) » .

حين يعود الناس بنظرهم إليهم ، من مجتمع رليب جدا ، حذر ، وخائب . . . سيفرك نقاد ذلك اليوم المستقبلي عيونهم . سيتطلعون إليهم بكل يأس على أنهم « الطليعة » شيء مرجو بكل ما هنالك من جنون تقريبا . يالها من طاقة . بالها

(*) حيث تم اغتيال آرشييدوق النمسا مما تسبب في اندلاع الحرب العالمية الأولى (م) .

من معايير اسبارطية (تتسم بالصراامة والجلد) بشكل غير
ممکن ، سيهتف الناس . . . نحن الرجال الاول لمستقبل لم
ير النور .

وعند فحص السجلات من العسير القول إن انجلترا لم تحتز على
فنونها الجديدة . وعلى المدى الطويل يبقى للحكم الذي اطلقه لويس
صدقته الواقعي .



الحواشي :

- ١ - لأجل نظرة أكثر سلبية أنظر خاصة غراهام هاو (الصورة والخبرة) (لندن ١٩٠٦)
و : ا. الفاييز (تشكيل الروح) (لندن ١٩٥٨) والتي تنوه بأن « الزخارف
التجريبية الحدائية هي موضوع ثانوي في الشعر الانجليزي . وهي ، في مجملها ،
استيراد امريكي وحاجة امريكية » . على أنه ما من أحد من الناقدين ينكر أن الأدب
الانجليزي قد مر ب « حركة تحديث » . وتنحو مقالات باوند اللاحقة عن لندن ،
مع ذلك ، لأن تكون عدائية باطراد : فالثقافة الادبية الانجليزية رفضت المحدث
وبالتالي كانت ميتة ومستنفدة (أنظر رسائل الزرا باوند ١٩٠٧ - ١٩٢١) تحرير
د. د. بيج (لندن ١٩٥١) .
- ٢ - آرنولد بينيت « الطبقة الوسطى » في « كتب وشخصيات » : ١٩٠٨ - ١٩١١ ،
(لندن ١٩١٧) وبشأن التعليقات على ما أصبح هجوما واسعا على الجمهور
البريطاني ، أنظر سي. لمر ستيد « الشعرية الجديدة » : من بيتس الى ايليوت ؛
(لندن ١٩١٤) الفصل ٢ .
- ٣ - فورد مادوكس هوفر « المؤلف النقدي » (لندن ١٩١١) .
- ٤ - لأجل دراسات عن هذا الاتصال أنظر : انيد سناركي « من غوتيه الى إيليوت :
تأثير فرنسا على الأدب الانجليزي » ، ١٨٥١ - ١٩٢٩ (لندن ، ١٩٦٠) .
- ٥ - في أمر هذه الاتصالات أنظر خاصة فرانك كيرمود « الشاعر والرافض قبل دياغيليف »
في « مقالات حديثة » (لندن ١٩٧١) ، وريتشارد إيلمان ، « اكتشاف الرمزية » ، في
Golden Codgers « الشخصيات الذهبية القريبة الاطوار لندن ونويورلد
١٩٧٣ » .
- ٦ - ا. د. جونز « حياة وآراء ت. أي. هولم » (لندن ١٩٦٠) .
- ٧ - أنظر بهذا الصدد ج. لمر جونستون « جماعة بلومزبري » (لندن ١٩٥٤) .
- ٨ - أنظر بهذا الصدد مقالة ناتان زاخ « التصويرية والدوامية » في هذا المجلد .

- ٩ - هناك تقرير جيد عن هذا المناخ الشامل في : « روبرت هـ. روس » الثورة الجورجية : صعود وانحدار مثل أعلى شعري ٦ ١٩١٠ - ٢٢ (لندن ١٩٦٥) .
- ١٠ - هنري جيمس ، « دفاتر هنري جيمس » ، تحرير مائيسن ومردوك (نيويورك ١٩٤٧) ص ٢٨ .
- ١١ - يستكشف آلان هولبروك هذا التقابل بالتفصيل في كتابه « ثلاثة مسافرين يبحثون من أوروبا : دراسة عن هنري جيمس ، ألدرا باوند ، ت. س. إيليوت (فيلادلفيا ولندن ١٩٦٦) .
- ١٢ - ألدرا باوند ، رسالة إلى ويليام كارلوس ويليامز ، ١٩٢٠ . مقتبسة في تشارلز نورمان ألدرا باوند : سيرة حياة (لندن ١٩٦٩) ص ٢٢٧ .
- ١٣ - ألدرا باوند ، « خط تقرير تاريخ اليوم » (١٩٣٤) أعيدت طبعته في « المقالات الأدبية لألدرا باوند » ، تحرير ت. س. إيليوت (لندن ١٩٦٠) ص ٨٢ .
- ١٤ - لقد استكشف هذا التطور في الثقافة الانجليزية الأدبية ومضامينه بالنسبة لنمو كل من التحديث في المجتمع والحركة الحدائية في الأدب ، في كتابي « السياق الاجتماعي للأدب الانجليزي الحديث » (أكسفورد ١٩٧١) حيث تم التوسع في دراسة كثير من المسائل التي تم بحثها هنا .
- ١٥ - آسا بريفر « المدن الفكتورية » (لندن ١٩٦٤) . لقد اعتمدت على هذا الكتاب الرابع في عدة نقاط هنا .
- ١٦ - هولبروك جاكسون ، « تسعينات القرن التاسع عشر » (لندن ١٩١٣) . الاقتباس من ص : ١٠٥ من طبعة بنفوان الثانية .
- ١٧ - تمت دراسة هذا الموضوع بشكل موسع في مونرو ك. سيرز « ديونيسوس والمدينة : الحركة الحدائية في شعر القرن العشرين » (نيويورك ولندن ١٩٧٠) والذي فيه أيضا تعليقات موحية عن تطور الحركة الحدائية في لندن .
- ١٨ - هذه الصورة المزدوجة أو استكشافها بشكل يدعو للامعاج في فرانك كيرمود ، « ت. س. إيليوت » في « مقالات حديثة » (لندن ١٩٧١) .
- ١٩ - هولبروك جاكسون « تسعينات القرن التاسع عشر » ، طبعة ثانية بنفوان ، ص ٢٩ .
- ٢٠ - فورد مادوكس هوفر ، Thus to Revisit (لندن ١٩٢١) ص ١٣٦ - ٧ .

- ٢١ - انظر ريتشارد ايلمان « اكتشاف الرمزية في Golden Codgers » لندن ونيويورك ١٩٧٣ .
- ٢٢ - من هذه المرحلة هناك كتاب مفيد هو كتاب كاتلين ليون ميكس « دراسة بالاصغر: الكتاب الاصغر والمساهمون فيه » (لندن ١٩٦٠) .
- ٢٣ - ريتشارد ايلمان « وجهان لادوارد » في Golden Codgers (لندن ونيويورك ١٩٧٣) .
- ٢٤ - د. ا. سكوت جيمس « اللكنات الحديثة في الادب الانجليزي » ، بوكمان ، مجلد نيويورك ، ايلول ١٩٤١ .
- ٢٥ - عن اهمية هذه المجلة في المشهد اللغوي انظر والاس مارتن « العصر الجديد في ظل Onage : فصول في التاريخ الثقافي الانكليزي (مانسستر ونيويورك ١٩٦٧) .
- ٢٦ - روبرت هـ. دوس « الثورة الجورجية » (لندن ١٩٦٥) .
- ٢٧ - فورد مادوكس هوفر Thus to Revisit ، (لندن ١٩٢١) ص ٥٩ - ٦٤ .
- ٢٨ - د. هـ. لورانس « الشعر الجورجي » Rhythm مجلد ٢ ، عدد ٧ (آذار ١٩١٢) - طبعة ثانية في د. هـ. لورانس Phoenix (لندن ١٩٢٦) .
- ٢٩ - دوغلاس فولدرنغ ، South Lodge ، (لندن ١٩٤٣) . كان فولدرنغ مساعد هوفر في تحرير المجلة الانكليزية .
- ٣٠ - ويند هام لويس ، Blasting and Bombarding (لندن ١٩٣٧) ص ٢٥٤ - ٦٢ .

الحركات الأدبية

في المركز من أي وصف يتناول الحركة الحداثية لا بد أن تتوضع الأسماء الكبيرة والأعمال الكبيرة . إنما فيما هو خارج نطاق الأفراد ، كانت هناك الحركات . ولقد تم الإقرار عموماً بأن الحركة الحداثية كانت إلى حد بعيد حركة الحركات . وتنقسم النزعة في شكلها الواسع إلى متوالية من المراحل ، والنظريات ، والجماعات الاجتماعية ، والتي تقع في مراحل مختلفة في أوقات مختلفة لكن فيها من العوامل المشتركة ما يجعلها تؤلف مجموعة مهيمنة من الجماليات والامتزجة . بعض هذه الحركات كان جماعات اجتماعية ، وبعضها الآخر كان نظريات فكرية وجمالية واسعة انتقلت من بلد لآخر . لكن بعضها الآخر كان جماعات صغيرة من الناشطين . وعلى الغالب فقد كانت الحركات البعد السلوكي للكتابة الحداثية . فقد ساعدت في المحافظة على صورتها كقوة سياسية حديثة ، كطليعة *avant-garde* حقة . أما المقالات الأخرى في القسم التالي فهي ، في جلها وثائقية معنية بالحركات الأكبر ، والأكثر خصباً وانتاجية ، وبالأين ، والمتى ، والمآذا في هذه الحركات . وتمتد القائمة على نطاق يشمل أوسع النزعات الدولية كالمزجية وصولاً إلى الحركات الأكثر محلية ، والنهائية ، إنما الهامة على نحو حاسم ، كالدوامية . لكن ما يجدر تذكره هو أن كثيراً من الكتاب الرئيسيين للحركة الحداثية لم يتحزبوا على الخصوص مع هذه الحركات . فقد اشتغلوا في محيطهم ، ووقعوا على أفكارهم ، بينما كانت الحركات نفسها في الغالب العمل الرئيس لشخصيات أقل أهمية والتي تمثل إنجازها في النهاية في الحركات ، والبيانات ، والمعارض التي كانت السبب وراءها .

الحركات والمجلات والبيانات

تركة الحركة الطبيعية

بقلم مالكولم برادبري وجيمس مكفارلين

ان حركة في الفنون - مطلق حركة -
تخمر أمة بكاملها بسرعة ندعو للدهشة ،
فأفكارها تندفق من خلال الصحافة اليومية،
والاسبوعية والشهرية بسرعة الماء المتدفق
من الفجوات الى أن تصل أخيرا الى
الفصليات وتطال بأزواجها حتى الأكاديميين
الغافين فوق سلل أوراقهم المهملة . . »

فورد مادوكس فورد ، « العودة الى
الأمس » (١٩٢٣)

- ١ -

« لست أبالي في الواقع بالكلمة « حركة طبيعية » أكثر مما تفعل
أنت » ، أخبر إميل زولا فلوبيير الذي كان اعترض على استخدامه لهذه
التسمية البرنامجية ، « ومع ذلك لا أفتأ أعبدها ثانية وثالثة لأن الأشياء
بحاجة الى أن تسمى كيما يعتبرها الجمهور جديدة » . على أن هناك جدلا
سنناقشه لاحقا - حول ما اذا كانت ما آلت تسميته الى « الحركة
الطبيعية » هو ، بالتحديد ، واحدة من الحركات الحدائية الحققة . لكن
ليس هناك أدنى شك بأن زولا - في تعبيره عن إيمانه بالحاجة لتسمية

ميله والاعلان عنه ، واعطائه منهاجاً وبياناً - كان ، والى حد بعيد ، يعمل بروحية الحركة الحدائية . ذلك لأن مبدا الحركة كان مكوناً أساسياً للحركة الحدائية ، جزءاً أساسياً من تماسكها وتطورها . وعندما عاين باوند خبر التكتيك الأول في السياسة الادبية المشهد في لندن عام ١٩١٢ قرر رأيه على أن الحاجة كانت تدعو الى حركة . وهكذا فقد نظم واحدة بمعونة بعض الأصدقاء في مشرب للنساي في كنسنتون داعياً اياها Imagisme (التصويرية) . وقد ائتمن واحدة من هؤلاء ، هيلدا دوليتل بالتوقيع على قصائدها « هـ . د . كاتبة تصويرية » ، وأصدر البيانات واختص لنفسه بأجزاء من المجلات للارتقاء بالحركة وترويجها . كما جذب كتاباً آخرين ، ومعظمهم لم تكن لديه الا فكرة مبهمّة عن مبادئ المذهب التصويري ، الى كتابة مجلدات لها عناوين برنامجية . وعلى العموم فقد تصرف - كما ساق ويندهام لويس ملاحظته لاحقاً - كبادن باول يجمع الجميع تحت خيمته . وكانت النتيجة تمركزاً حاداً للجو التجريبي بنتائج واسعة النطاق . وكما زولا (أوتزارا وبريتون ، لاحقاً) فقد أدرك باوند أن الطليعة تعمل أحسن ما تعمل ، وتترك ميسمها ، عندما تقوم بحملات منظمة ، أو عندما يعمل كتابها ككادر .

في كتابه الموحى « النظرية والطليعة » (١٩٦٨) توفر ريناثو بوغولي على بعض الملاحظات المفيدة جداً بصدد الدورين الاجتماعي والسياسي للحركات ، واللذين كانا لا يقلان أهمية عن دورها الجمالي ، فهو يرى أن أحد الملامح المميزة للفنون الحديثة هو وجودها في الوسط وطراز الحياة اللذين تولدت عنهما - طراز حياة الطليعة الذي يعمل فيه الفنان كنوع من محارب مغوار جمالي (وأحياناً كمحارب سياسي صراح أيضاً) مولع بالأساليب المتميزة ، والعرض الاجتماعي الفاضح ، والانسحاب من المعايير البورجوازية ، ومظاهر التماسك والتضامن ضمن الجماعة . (١) بالطبع لم يدع كثير من الكتاب الحدائيين ، وغالباً الأهم بينهم ، أنفسهم يجرّون الى فعل الطليعة ، وأداء المجموعة من هذا القبيل - على الرغم من أنهم جرّّدوا كمبدأ شيئاً مثل بالنسبة الآخرين بصورة رئيسة أساساً

لتضامن الجماعة - قضية حزبية . ومع ذلك فهم يمتحون ، حتى عندما لم يجرّوا الى داخل الفعل ، من فورة نشاط الحركة . وعلى الطرف الآخر للموشور كان هناك بالطبع العديد من الفاعلين ضمن الحركة الذين لم يدعوا أنفسهم يجرّون الى الهاء الكتابة ، او الى فردانية خطرة . وبغض أهمية كتاب كتارا ، او مارينيتي ، او بريتون هو انهم ليسوا كتابا بقدر ما هم حدث لا يمكن تمييزه عن مشروع الحركة الذي ابتدعه الواحد منهم . والحق ان التضمين تمثل في ان الفنون الجديدة لم تخلق بل أنجزت ، ومثلت ، وعرضت ، وقذفت في عين الجمهور ، او في وجهه . وقد كان هذا على الدوام بعدا من ابعاد الحافز وراء الحركة والذي سبق بذاته ظهور الحركة الحدائية بوقت طويل . لكن فكرة الاداء المسرحي الراديكالي ذاتها تصبح في بعض الجماليات الحديثة نظرية معادية للفن ، نوعا من نفي ينكر الاهمية الشكلية للتعبير المخلد في الزمان . وتبلغ هذه الفكرة ذروتها في المستقبلية والدادائية ، والسوريالية ، وتستمر في كثير من النظريات الراهنة عن الحركة كمسرح . وعليه ، فغد حلت الأحداث محل التجمعات الشللية . وكان مسلك المشاركين ذاته ما دعاه مارينيتي « الفن كفعل عدواني » . وتحولت الأجناس التقليدية الى حوادث متعددة الوسائل الاعلامية تعمل كجرائد ثقافية فورية ، او كأفعال لتنمية الوعي ، او كمروض جماعية غفل التوقيع . وعليه ، تصبح البيانات ، ومطاعم الرقص والغناء (كباريهات) ، والواقعات . والعروض ، الأوساط الجديدة التي يتطلبها الفن الحديث ، وهجوماً على التقاليد القديمة - من الملامح العامة لنشاط الحركة هو كونها خروجاً على كافة او معظم الافتراضات أو الاحتمالات القائمة حول الطابع الجمالي والاجتماعي للفن والفنان .

وبالطبع ، كان هناك انواع عدة من الحركات ، من الـ «isms» (يات = النسبة في نهاية اسم كل حركة : تعبير ، انطباعية ، . . الخ - م -) من الأنماط الاسلوبية العامة حتى الشلل المحلية . وبعد الحركات ذاته ليس خاصية الحركة الحدائية وحدها . ومن حيث

المدارس أو مجموعات النظريات الجمالية فقد كانت الحركات منذ أمد ذات أهمية في الفن ، ولا سيما في الفنون المرئية . ومن حيث جماعات الطليعة ذات الميول المستقبلية فإن الحركات ترقى الى الحركة الرومانتيكية . وهناك قول صريح عن روح الطليعة في كتاب سيلبي « دفاع عن الشعر » (١٨٢١ ، ونشر عام ١٨٤٠) حيث الشعراء هم « مفسرو الالهام الذي يتأبى على الفهم ، مرايا الاطراف العملاقة التي يلقيها المستقبل على الحاضر » . ومن حيث شلل المختصين الفنيين الزاهية ، العدوانية ، المنبئة من مجتمعا ، جماعات كتل بروليتارية العالم الابداعي فانها ترقى بالتاكيد الى الايام الاولى للمأثور البوهيمي . ظهرت بوهيميا في باريس الثلاثينيات (القرن التاسع عشر) ، هذا الوسط المستبشر والمعدم الذي يقوم هنري ميرجر بتسجيله لنا . هنا تحولت الازمة التقليدية لـ *Grub Street* * - فائض في المبدعين النشطين مع نقص في رعاية الفن الميسورين - الى مستنبت بهيج للفنون غير المقبولة ، فن المرفوضين *refusés* ، فن فاضل بسبب الاهمال ذاته الذي لقيه . توفر بوهيميا سوسيولوجيا مثالية لجلّ الباعث على الحركة ، كما يبين سيزار غرانا في كتابه « البوهيمي مقابل البورجوازي » (١٩٦٤) حيث يلخص عنوانه ذاته جزءا من القسم الاجتماعي الكامن في العرض ، واللاتقليدية الاخلاقية ، والاتساح ، والفقر (٢) . وفي معرض تبريره لفقره الزاهي وعبقريته الزاهية إنما المهمة قدم البوهيمي التفسير الاساسي للطليعة : عمله كان متكيفا ليس مع الحاضر بل مع المستقبل ، ليس مع الوعي المعاصر بل مع الوعي لا بد أن يتعلم كيف يأتي . وكانت مهمته تتمثل في اكتشاف لغة جديدة للأشكال يجب تعلمها قبل ان يحدث الفهم . وبالنتيجة ، فقد حصلت بوهيميا على معظم دعمها من داخلها ذاته . كانت تحفظ أمنها ، وتطلق أحكامها من ذاتها ، وتصيب شهرة لتلقى القبول في الآتي ، وتخلق مؤسساتها خارج الثقافة الأوروذكسية . وكثير من هذا سترته الحركة الحداثية .

(*) شاول قديم في لندن كان مباءة الادباء الذين اصابتهم حرفة الادب وضمنك عيشهم (م)

لكن متى ، والحالة هذه ، تصبح الرغبة هذه من جانب الحركات في أن تكون محدثة ، حركة حدائية ؟ لقد رأينا سابقا مدى الصعوبة التي تكتنف تاريخ ذلك . وبالطبع ، كان ذلك سببا للخصام بين الحركات ذاتها . على أن جانبا من الجواب ، رغم ذلك ، يكمن فعلا في زخم تلك الحركات ذاتها . فهو يكمن في تسارع المتوالية ، الوتيرة المتنامية للجيل الاسلوبي السمة ، تكثيف الماثور الذي يحدث عندما تتحول شتى أشكال الاسلبة (اتباع اسلوب محدد) الى اسلوب هو حسب وايلى سيفر « مبني على التقنيات التي يتجاوزها » . (٣) وكذا يكمن في تعدد كثير من انواع الحركات بشكل تتقاطع معه النزعات الفلسفية التوكيد اساسا مع أخرى جمالية التوكيد على اغلب ، وكذا مع أخرى سلوكية التوكيد (مثل هذا المركب يوجد في العلائق القائمة بين الحركات الطبيعية . والرمزية ، والانحطاطية) . ويكمن فضلا عن ذلك في الدخول غير المتوقع لبعض نظريات الوعي الجديدة ، والجوانية ، والتعقيد الفني . والتجريد . والشكل العسر ، الى المعادلة . لكن من المستحسن بالنسبة للمحلل الثقافي وهو يعاين القرن التاسع عشر ويبحث عن مكان بين النزعات ينطلق منه ، أن يتحرى الحركة الطبيعية والتطور المنطلق منها والمتجاوز لها — *Überwindung des Naturalismus* (غزو الطبيعة) ذاك الذي أعلن مرارا وبتوق أن عقيد الثمانينات قد أسلمه الى عقد التسعينيات ، والذي منه يبدأ كمّ كبير من البرامج الجديدة بالتبلور .

- ٢ -

لعل تحليل الحركة الطبيعية يلقي أحسن الفهم من خلال صورة . على ضوء المصباح في *L'intérieur* (الداخل أو الدخيلة) لميتزلينك (١٩٨٤) يستغرق شيخ في التأمل المؤسسي في قصة انتحار إحدى المعتبات غرقا . « لم ؟ » يسأل متعجبا . « ما من أحد يعرف . لماذا عسى أي واحد أن يعرف ؟ . . . لا يمكنك أن تنفذ ببصرك الى داخل النفس كما تفعل داخل غرفة » . هنا ، في هذه العبارة ، تكمن طبيعة التحدي الجديد ومحدوديات التعريف والتي لا بد أن الكتاب الذين سعوا الى

دفعها الى ما بعد حدود الحركة الطبيعية وصولا الى الانطباعية ، أو
الانرمزية ، أو السيكلوجية ، قد شعروا بها : هنا يكمن الاستمرار
والانقطاع . ولطالما استهوت الدخائل اصحاب المذهب الطبيعي . فعن طريق
«إزالة الجدار الرابع» (حسب المصطلح القياسي في ممارساتهم) فانهم قد
فتحوا آفاق دخائل منزلية ، حلبات من التوتر الاجتماعي والعائلي تم
بداخلها تمثيل تلك الصراعات المريعة التي شغلت طويلا أواخر القرن التاسع
عشر : صراع الطموح الفردي والالتزام الاجتماعي ، جذب الميل الشخصي
مقابل واجبات القرابة ، تصادم التقليد الموروث وتحقيق الذات . وضمن
تلك الدخائل المنزلية وجدت المنازع الوضعية ، والجبرية ، والبيئية لكثير
من كتاب أواخر القرن التاسع عشر وسطها اللآثم . هنا استقطرت تلك
القوى الخارج - فردية التي ضغطت على الفرد أواخر القرن التاسع
عشر : الوراثة ، المحيط ، النواهي الأخلاقية الصارمة ، الاكراه المفروض
من السياسة ، والصحافة ، والدين . لكن الاهتمامات الجديدة التي
كان ميتزلينك شاهدا عليها ، تنصب على نوع من الدخائل : على الحياة
الجوانية ، النفس *l'âme, die seele, sjaelen* . هذا ، وقد شدد بول
بورجيه - الذي أثار كتابه (مقالات في علم النفس المعاصر) (١٨٨٣ - ٥)
كثيرا من الافكار الجديدة ، بقدر ما أثار كتاب ويليام جيمس في البلدان
التي تتكلم الانجليزية - على أن (نفسنا هي قصر الاساطير
notre âme est le palais des légendes) وفي وقت سابق في عقد
الثمانينات أصبح ستريندبرغ مهووسا بظاهرة « قتل النفس
soul أو « القتل النفسي » *psychic* التي قادته الى استكشاف ما دعاه
« تشعب النفس » *andriachia* . أما برجيجيفسكي ، وهو الناطق المغوه
باسم جماعة المذهب ما بعد الطبيعي في برلين فقد رأى أن مهمة الشاعر
تكمن في كشف عرى النفس (*The naked soul*) وفي وقت باكر يعود الى
عام ١٨٩٠ شدد كنت هامسون على معاصريه أن يهتموا بتلك « المشاعر
الجزئية » التي تسم « اللاشعور وحتى يومنا هذا ، حياة النفس التي
تكاد تعد التفسير كلية » .

(*) بالفرنسية والألمانية على التوالي .

ان النفس باللغة الانجليزية soul تموه على نحو مزعج مجال الدلالة أو الإشارة الذي تحتازه الكلمتان die seels , l'âme فالأخيرتان تصلان الى عمق حياة العقل ، القلب ، وحتى الأعصاب . وهذه النقطة لم تفت هنري جيمس عندما رسم في عام ١٨٩٢ مسرحية (هيداجابلر) بأنها « أساسا ذلك الشيء غير الدرامي المفترض ، ليس صورة فعل بل حالة . إنها صورة طبيعية ، قصة ما قد يدعو به بول بورجيه état d'âme (حالة نفس) ، وقصة حالة الأعصاب ، وأيضا حالة النفس ، حالة المزاج ، والصحة ، والحسرة ، والياس (٤) . ولكن امام هذه النفس - العقل ، الروح ، الأعصاب ، النفس psyche الوعي أو الشعور consciousness - ليس هناك جدار رابع ليفتح كيما تصبح الملاحظة المباشرة بالإمكان : لا شيء يسمع أو يرى على الفور ، أو في متناول الحواس الخمس المهودة . وعلى الجانب الآخر يتوضع كثير مما ينأى عن باع العقل . كان هناك من الاشارات ما أبان للشاهد الشديدا الحساسية ، الحدسي تلك التقلبات السرية للدفق اللامحدود والتغير اللانهائي في الحياة الجوانية ، ذلك الواقع الذي لم يعط بشكل موضوعي بل الشيء الذي يدرك ذاتيا من خلال الشعور ، حركة ناشطة للعقل اقتنصها ويليام جيمس في كتابه « مبادئ علم النفس » (١٨٩٠) في قياس مشهور : « النهر » أو « التيلر » هما الاستعارتان اللتان عن طريقتهما يمكن وصفها بكل ما هنالك من طبيعية . عند الحديث عنها لاحقا دعنا نسماها تيار الفكر ، أو الشعور ، أو الحياة الذاتية (٥) لقد كانت واقعا يمكن تصيده فقط في فيض معين من الشعور (الوعي) ، واقع شخصية ما ، واقع الفنان ، واقعا داخل بيت حار كما في « البيوت الحارة » لبيترلينك ، مغلقة ، مغشى بالبخار ، متواريا وراء الواح من الزجاج الأخضر القائم ، أو كما الأعماق المخيفة التي تسند زنبقة رودنباخ المائية وهي تعلو سطح الماء بكل البراءة التي هناك . وبالنسبة لهوفمانستال ، كما كتب عام ١٨٩٣ ، هناك شيثان حديثان بشكل طاغ : التشريح الذاتي للتنفس ، من نحو ، والهروب من نحو آخر .

وانه لامر مركزي بالنسبة لروح عقد التسعينيات ان تثبت مثل هذه البصائر الجديدة وجودها ، وفي الفنون . كانت المشكلة تكمن في الغالب في كيفية تعريفها وتسميتها . وقد شعر البعض بان هذا قد احوال الحركة الطبيعية قوة مستنفدة ، طريقة في الفنون آلية وفي الأساس غير تخيلية ، تعتمد على المحاكاة المتأنية أكثر من الاستيعاب التخيلي ، وتنبع من *weltanschauung* (رؤية الحياة) محدودة وآلية أكثر منها من فهم حدسي . وكانت النتيجة الطبيعية ، والحالة هذه ، اعلان الولاء للرمزية أو الانطباعية ، أو الرومانتيكية الجديدة ، أو الانحطاطية . أما آخرون ، بالمقارنة ، فقد أقروا بكل سماحة النفس بالدين الفني الحقيقي تماما الذي كان الاسلوب الجديد يدين به للقديم ، وكرموا الشجاعة والاستقامة اللتين كشف أصحاب المذهب الطبيعي بموجبهما ما كان التهييب قد اخفاه ، أو كبته ، أو تجاهله في السابق . لقد كانت « الحركة الطبيعية » تسمية أعلى مقاما من أن تطرح جانبا بخفة . والجديد في نظرهم كان التحول في الحركة الطبيعية وليس رفضها . وقد كانت التسمية « الحركة الطبيعية النفسية » محط حظوة بالغة . وفي عدد من الامثلة كان الجديد ببساطة مسألة ضم والحاق *annexation* — كما عندما أعلن فريدريك مايكل فيلز عند افتتاح *Freie Bühne* (المسرح الحر) الفييني أن « الحركة الطبيعية » كمصطلح كانت من الشمولية والاعجاب بحيث لا تدمو الحاجة احدا لأن يتردد في تبنيه (١) :

في المال كل واحد هو طبيعي المذهب . الانسان الذي يحرص كل الحرص على محاكاة العالم الخارجي بكل تفاصيله ، محتفظا بشكل صارم بكل فوضى الأشياء العارضة أو التافهة أو العديمة الشأن هو طبيعي المذهب . الانسان الذي يفرق نفسه في لجة العالم الجواني ويتقفى بعناية مشوبة بالقلق كل فرق جزئي صغير في حياة نفسه هو معتنق للمذهب الطبيعي . وختاما ، فكل رومانتكي هو طبيعي المذهب ...

كل شاعر جيد هو طبيعي المذهب . مهما تكن الاشارات
المثالية ، او الرومانتيكية ، او الرمزية التي قد يتوفر عليها .

- ٣ -

لكن اذا كنا نجد هنا اسس الحركة الحدائية فانه يمكن ان نضيف
فنقول إن الاختيار الدلالي لفيلىز كان يمثل خير تمثيل مسار التطورات
الحدائية التي تحدث ، من تراجع المذهب الطبيعي في أوروبا الى نشوء
المذهب التعبيري . ضمن هذه الفترة - كما في كثير غيرها - يتطور
الابتداع أحيانا مما سبقه . وعلى نحو مماثل فانه ، أحيانا ، قد يرفضه .
هناك قفزات تتم دونما دافع لها ، وتحولات لا يمكن التنبؤ بها . وحتى
قوانين التغير تبدو أحيانا أنها تتغير . والمصطلحات تختلف مع اختلاف
المكان . وما ترسمه برلين على أنه رومانتيكية جديدة نعتده فيينا
بالانطباعية . وفي بعض الدوائر نرى ان الرمزية ، والرومانتيكية الجديدة ،
والانطباعية ، والانحطاطية ، تحتسب ذات الشيء . وفي دوائر أخرى حيث
قد تكون الفوارق ادق واصغر نرى ان الفكرة القائلة إن الرمزية تخلق
مزيجا من الدات والموضوع بينما لا تفعل ذلك الرومانتيكية الجديدة
تؤدي الى مزيد من القسيمات . وعند جماعة ما ظهرت الانحطاطية جليا
أنها مدمية بينما عند جماعات أخرى كانت يافطة تحدّ تتسم بالكبرياء .
هنا ترتبط الحركة الرمزية بالحركة الجمالية ، وهناك لا تحتاز هذه
الأخيرة على أي اعتراف بها . وباختصار ، فالتسميات ليست دلائل
حاسمة على الأساليب .

هذا ، وبغية فهم الحركات الحدائية (وتلك الحركات الناتجة عن
الحركة الطبيعية التي سيناقشها القسم التالي بالتفصيل) من الحيوي
أن يكون هناك اقرار بأنها تختلف أيما اختلاف في الطراز وتمتد على مدى
طويل من الخبرة التاريخية . وبعضها (مثل الانحطاطية) هو استقطار
من أجواء جيلية رحبية . وبعضها الآخر (كالتصويرية) يرتبط ببرامج
جمالية او نظريات دقيقة . بعضها تسميات متأخرة لنشاطات موجودة

مسبقاً (كما هي الحال مع التعبيرية الألمانية) . وبعضها الآخر يجد التسمية أولاً والبرنامج لاحقاً . بعضها ينعم بقرابة عامة ويزدهر في أمكنة شتى وينتقل من أمة لأمة (كالرمزية) ، بالتسمية ذاتها أحيانا وبغيرها أحيانا أخرى ، وبعضها الآخر (كالدوامية) كانت مرة وإلى الأبد جماعات صغيرة . في بعض الأمثلة تعرف الحركة الواحدة شغل جيل أو بلد بعينه (كالمستقبلية الروسية أو التعبيرية الألمانية) بينما ، في أمثلة أخرى ، تتجلى كمكون صغير في مشروع ابداعي أكبر بكثير . واذ نعاينها جميعا ، حركة حركة ، وبلداً بلداً فأننا نرى ليس منظومة متعاطلة بل سكاراً من أشكال وطاقات فنية متنوعة التمييز والتبرير ، وقنوات غريبة من المؤثرات وتبدلات المعاني ، وتبين شتى التقاليد والرموز كما الخرائط المرسومة بمساقط ومقاييس مختلفة .

على أن محاولة تهدف لتنظيم وتمييز شتى مستويات العظم البادي يمكن أن تكون مسعفة . وعليه ، تأتي أولاً تلك التسميات التي تزعم - بحسب مرتبتها في الأهمية ودرجتها في التجريد - النسب مع تقلبات تاريخية في الحساسية أسبق وأكبر . وفي السجل الدائم يظهر التفريق بين الرومانتيكية والكلاسيكية الاستمرار الأكبر . على هذا المستوى أمقت الحركة الرومانتيكية لعقد التسمينيات (بنوع من التاريخانية المقلوبة) الكلاسيكية الجديدة لمطالع القرن الجديد . كانت المثالية الجديدة تسمية مفضلة لدى البعض الذي أدرك المضمون الفلسفي لمؤلفاته . أما الحركة الطبيعية الجديدة كمصطلح فقد استهوت باستمرار ، من بين آخرين ، ستريندبرغ . وحركة الروكوكو الجديدة راجت شعبيتها لفترة وجيزة كبديل للبوهيمية . بيد أن الجهود المعاصرة تعدم الدقة على الغالب ، وهي تثقل من مرحلة إلى مرحلة داخل الحركة الحداثية . ومع نظرة إلى الوراء نلقها عليها جميعاً نرى أن تعابير أخرى كانت اثرية . وقد لقيت الكلاسيكية بعض الاستمرار . لكن وإيلي سيفر ، ولأسباب وجيهة ، قد ساند (كما رأينا) بقوة زعم الحركة التكعيبية بأنها أفضل التسميات في هذه الطائفة الواسعة النطاق . وهذا هو المستوى الذي تسدي إليه

التسمية حركة حدائية ذاتها بشكل شامل خدمة . على انه يأتي تاليا لهذه التسميات التاريخية - الاسلوبية ، وعلى نطاق أصغر ، تلك المفهومات التي اشتقت في المقام الاول من تطورات اسلوبية في الرسم والفنون المرئية ، وتفتقر ، في العادة ، بدلالة تقنية محددة : والاجلى بينها هي الحركات الانطباعية ، والتعبيرية ، و (مع الزمن) السورالية ، اضافة الى الفوفية والمستقبلية ، و - عند استخدامها العادي - التكميلية . وتشكل التسميات : الزخرف ، الفن الجديد ، ما بعد الانطباعية تسميات مفيدة شاملة . ثم ، ومع الهبوط في سلم تدرج الأساليب والحركات الى السياسات والاتجاهات ، ومن ثم الى «المدارس» والجماعات، نجد أن التصنيفات تضيق أكثر وتزداد كثرة. تفيد Jugendstil (والتي تؤخذ مرارا ان لم يكن كلية على انها المعادل الالماني للفن الجديد Art Nouveau) أحيانا كتسمية شاملة تغطي مرحلة كاملة من الفن والادب . لكن رغم تشابه الأسماء «Junges Österreich» ، «Unga Sverige» ، «Jungstdeutschland La Jeune Belgique» ، فانها تختلف من حيث المرتبة وليس لها من القواسم المشتركة بينها سوى الفتوة والحماس ، والسخط . (لقيت احدى المحاولات الفاترة من قبل أحد افراد المجموعة الأخيرة لتأسيس «فرنسا الفتاة» الفشل على نحو مؤس ، ربما لوجود الكثير منها من قبل) . أما بالنسبة لمضامين fin de siècle (نهاية القرن) و Jahrhundertwende فقد كانتا متباعدتين بشكل أكبر مما يبدو عليه الفارق البسيط في الترتيب التاريخي الذي يوحيان به . وعلى نحو مماثل فان الروابط بين الكتابة الانكليزية لعقد التسمينيات - بمضامينها الخضراء - الصفراء - والسويدية mittiotalet هي دقيقة وواهية . ومن الواضح أن الأسماء المتشابهة لا تعقد روابط فيما بينها . فهي تخفي مناخات واضحة ومحددة . ولا يلقي المرء نفسه على محلية بشكل جلي - la belle époque (الحقبة الجميلة) ، die Grunderzeit ، الشفق السيلتي ، والجورجيون هي تسميات واضحة التموضع المكاني . وعندما ننتقل الى مستوى نادي الشعراء (أصحاب القوافي) Rhymers' Club أو café Griensteidl أو Zum Schwirzen Ferkel

فاننا نعرف مكان وقوفنا : بين شلل من الناس متميزة يجمع بينها جدل
أو قضية مشتركة . لكن المنظور الشامل بالطبع ينضوي تحت عنوان
الحركة ، من أكبر الأساليب الفنية الى اصغر الشلل الفردية .

ولهذا السبب من المفيد والضروري محاولة تمثين عرى كل هذه
المراحل والجماعات والتسميات والأعمال ضمن تصميم أوروبي شامل ،
إنما هو سبب كذلك يدفعنا الى الحذر الشديد . هذا ، وإن البارز في
عصر الحركة الحداثية هو التسارع الذي لا سابقة له في حركة المرور
الفكرية بين الأمم ، لكن التسميات ذاتها ، في بعض الأحيان ، تعبر الحدود
بشكل أسرع من الفلسفات أو التقنيات الفعلية التي تنطوي عليها . ومن
الأمثلة الواضحة على ذلك ما نقع عليه في نقطة انطلاقنا ، مع « تراجع
الحركة الطبيعية » ذاته . اذ ، حتى في تلك البلدان التي أصبحت فيها
الحركة الطبيعية الزبي الغالب وبالتالي شيئاً يحدو الى التغيير أو رد
الفعل فان التغير لم يحدث بشكل موحد . والحق أنه حتى ضمن البلد
الواحد ، أو الجماعة اللسانية الواحدة ، يمكن للمرء أن يتبين أنها قد
أثرت على نحو مختلف على مختلف الاجناس من رواية ، ومسرحية ،
وشعر غنائي . وقد أظهرت ألمانيا تخلفاً زمنياً بالمقارنة مع فرنسا ،
واسكندنافيا أو (على نحو أقل وضوحاً) روسيا . وأمريكا بدورها
أظهرت تخلفاً زمنياً أكبر . وقد كتب الناقد الدانمركي جورج برانديس
الى اثنين من قادة الحركة الطبيعية الألمانية (آرنو هولز ويوهان شلاف)
في عام ١٨٩٠ : « كمراقب خارجي من الغريب أن لاحظ أن الحركة
الطبيعية المتشددة لم تثبت وجودها بقوة في ألمانيا الا راهنا ، في اللحظة
ذاتها التي توشك التطورات الجديدة في فرنسا واسكندنافيا أن تزيعها » .
واللافت أن الهرج الذي تولد عن هذا التحول القلق والتناقضي أحياناً
كان ذا خطر (شان) دولي — ولعله فاق في تأثيره هيمنة الحركة الطبيعية
ذاتها . هذا لأن قوى أخرى كانت تتفكك في الوقت ذاته : أشكال الحركة
الرومانتية ، أشكال الواقعية ، أشكال الوضعية ، أشكال الثقافة . وقد
كان هنالك تنقيب شره عن الفنون الجديدة ، واحساس كبير بتحول

الاشكال . في هذا المناخ ازدهرت المبادلات الدولية والاستعارات (الاستدانات) غير المصرح بها . ازدادت الترجمات على نحو مذهل كما ومرض كيفاً . وقد اظهر النشر المتزامن او العرض المسرحي المتزامن في عدد من اللغات المختلفة لعمل مؤلف ما - والمثال الاشهر في عقد التسعينيات كان إبسن - انتعاشا غير مألوف ، حيث اطلعت المسارح في طائفة واسعة من العواصم الثقافية الاوربية المشاهدين على أحدث المؤلفين المسرحيين . وقد وسّع الناشرون قوائمهم من الكتاب الاجانب . وتكاثر الاسماء المتميزة بأوربيتها . وبدأت « الهجرة الثقافية » تستهوي بشكل متنام العقول المبدعة : لقد اصبحت فترات الاقامة في الخارج ، إن لم يكن الاغتراب بشكل كامل - كما المعنا سابقاً - شيئاً مألوفاً بالنسبة للكتاب والفنانين حيث شكلت باريس المغناطيس البارز . وقد تأتى عن هذا كله نتائج شكلية واضحة . كان تلاقح الافكار ليس فقط بين مختلف امم أوروبا المعزولة عن بعضها و (أمريكا) بل كذلك بين مختلف فنون الادب ، والموسيقى ، والرسم ، والنحت ، يتم على نطاق غير معهود سابقاً .

وبالنتيجة ، واجمالا للقول ، فإن مختلف الحركات تجتمع على تحول عن الفروقات الرومانتية الدقيقة للحركة الرمزية باتجاه شكل للصورة اكثر قساوة ، وآلية ، ولا شخصية او كلاسيكية ، من جمالية واثقة الى نظرة للوضع الثقافي الحديث أكثر ابتلاء بالتازم ، من طموح الكليانية الفنية الى افتتان بالتفكيك . ومعظمها يبدي اشكالا معائلة من التبرير الذاتي : انتفاء الايمان بالواقع الموضوعي و « الكلمة » ، اللغة المتأسسة ؛ وافتتان باللاشعور ؛ اهتمام بضغوطات البيئة الصناعية والتغير المتسارع؛ الرغبة في اكتشاف بنية فنية دالة في الفوضى المتنامية . على أن الاختلافات قد تكون ، رغماً عن ذلك ، جذرية وهامة ، وغالباً ما قادت الى سياسات مختلفة كلية (كما ، على سبيل المثال ، مع السوربالية والمستقبلية) ، والى طرائق فنية مختلفة ، والى آراء مختلفة من اهمية الفن واحتمالات ديمومته . ومع ذلك ، تبقى المشابهات لافتة للنظر ،

ولاسيما اذا نظر احدنا الى الفن ذاته وليس الى التبريرات المقدمة : الى اهتمامه (الفن) المتنامي بالتجريد والمنظورية ، وتبديد الاطارات التقليدية للأجناس والأشكال الفنية ، وشخصنة اللغة (أي الحكم على الأشياء بحسب الأشخاص أصحاب العلاقة) ، وبشتى الأشكال الرمزية أو التصويرية الحديثة ، وبالاهتمام ببعض الأشياء الاستقطارية كالألة أو المدينة الحديثة . وهنا بالذات يستشعر المرء شيئا من قبيل الأسلوب الفني الشائع . في الوقت ذاته ، لئن ندرك الاستعمالات المتباينة جدا التي وسمت ، لنقل ، الشكل المكاني ، مبدأ الشخصانية ، أسلوب تيار الوعي في السرد ، الشعر الحر ، أو الكولاج ، فان هذا يستجلب تحذيرا بأن القضايا المتباينة جذريا قد تكون كامنة في الأساليب التي تبدو على تشابه كبير . ليست الحركات نموا راديكاليا يقود الى تركيب *synthesis* واحد صحيح ، رغم امكانية تقفي خطوط هامة خلالها للانتقال ، لنقل ، من التعبيرية الى الدادائية والسوريالية . ليس هناك من فهم عام واحد ، ولحظات الخلق الأمثل تأتي عند نقاط عشوائية في المتواليات .

- ٤ -

مثلما هي نزعة ال : « يات » « isms » (ياءات النسبة في ، مثلا ، التعبيرية ، الرومانسية ، الخ - المترجم) فان الحركة الدادائية كانت جوا مفاقما للتفريقات الجمالية ، والثقافية ، والسياسية ، ينوع من سيكولوجيا وسوسيولوجيا ، وشكلانية عامة . وكما هي الحال مع الفرق كافة ، أدينية كانت أم سياسية ، - وقد كان تشكل وعمل الحركات على هدي من هذه النظائر - فان « ية » « ism » مالت نحو الانشقاق ، والطائفية . وعليه ، فقد حشدت (الحركات) بشكل مناسب المريدين ، وأقامت المعارض ، ومثلت مسرحياتها على الملأ . وقد اكتسب أهمية كبرى بالنسبة لتاريخها ، والحالة هذه ، البيانات التي قدمتها والمجلات التي روجتها أو أصدرتها . والحق ان كثيرا من هذه الحركات قد افترض وجوده من خلال وثائق من هذا القبيل : اندفاعات الشكل والمضمون . فعلى سبيل المثال ، تشكل بيانات مارينيتي وثائق على غاية

من السحر بحد ذاتها . وعلى نحو مماثل ، صنع ويندهام لويس (بلاست) مجلة الحركة الدوامية بغلافها البني الأرجواني ، حيث كانت ، وإلى حد بعيد بياناً في ذاتها . أما بالنسبة لتزادا ، وبريتون وآخرين حيث كانت لهم قضاياهم التي رفعوا شعارها من قبيل ثورة الكلمة ، أو الثورة السوربالية ، فقد كان البيان هو الشكل الفني . وبالنسبة للمجلة الصغيرة فقد كانت هذه ، على الغالب ، نظيراً أو امتداداً لصيغة البيان . وإذ هي في الواقع ظاهرة جديدة فقد مثلت ، في غالب الأحيان ، خصخصة لعملية النشر حيث شكلت المقابل المنطقي للمجلة الكبيرة الرسمية ، الجادة ، النقاشية . وقد كان من خلال هذه المجلات ، وإلى حد بعيد ، أن أحرزت الأعمال الطالعة للحركة الحدائية انتشارها ، وتفتت جمهورها ، كما فعلت (يوليسيز من خلال المجلة الصغيرة (Little Review) . وبالتدريج فقد كانت المجلة الصغيرة على نحو خجول هي التي شرعت ، في فترة شركات النشر الكبرى ، تتولى ليس العمل المحلي لحركات معينة بل المهام الأكبر للنشر الثقافي . وقد أصبحت مثل هذه المجلات ، بما لها من محدودية إنما تميز في القراء ، وتخصص ، ورمي ، عادة ، في الدائقة ، والميالة (غالباً) إلى جمع شتى الفنون سوية ، أصبحت وسائط التعبير الرئيسية من جديد الموالع . وبنهاية القرن التاسع عشر كانت المجلات من هذا القبيل جزءاً حاسماً من المشهد الأدبي . وهي ، على ما رأينا في المقالات السابقة ، مؤثر ناجع جداً على مستوى ونطاق النشاط التجريبي العام في الثقافات الوطنية بعينها .

ومثلما يمكن تصنيف الحركات ، بشكل تقريبي ، في أنواع ، كذلك يمكن تصنيف المجلات . فبعضها متميز على نحو خاص في خلقه بيئة جمالية شاملة امتزج فيها التطورات الجديدة في الكتابة والفنون المرئية ليستقطر منها موقف ، مركب بياني وطباعي مميز : وعليه ، فقد أنجرت Yellow Book (١٨٩٢ van nu en straks) في هولاندة ، والكتاب الأصفر (Yellow Book) (١٨٩٤) في إنجلترا ، و Pan (١٨٩٥) في ألمانيا ، و Ver Sacrum (١٨٩٨) في النمسا ، هذا العمل الأسلوبى الهام . أما غيرها فقد كانت

بالتحديد مجلات *Tendenz* (الاتجاه) أو مجلات حركات، مثل الدادائية (Dada) لتزارا ، أو (الأدب) للوى آراغون ، وفيليب سويو وأندرية بريتون (تأسست عام ١٩١٩) والتي رعت بدورها *Premier Vendredi de Littérature* (يوم للجمعة الأول في الأدب) ، وهي مناسبة لقراءة البيانات في قصر *Palais des Fêtes* في باريس ، وامتدادات مماثلة كبرى خارج الصفحة المطبوعة . وقد كان هناك العديد من هذه المجلات في البلدان الغربية كافة ، وبأعداد كبيرة في فرنسا والولايات المتحدة بخاصة ، حيث دفعها للوجود النشاط الواسع الانتشار للكتابة التجريبية . وعلى الغالب فقد كانت مولعة بخلق جو ساخط وبأية وسيلة بدءاً بالعنوان الصغير (مجلة عبر الاطلنطي) وصولاً الى عنوان مفرداتي أو عبارتي عنيف (*Die Aktion, Der Sturm, Secession, Broom*) على أن المجلات لم تكن بكافة وثيقة الارتباط بحركة واحدة وواحدة . فبعضها استضاف عدة حركات ، أو كان ببساطة ملتزماً بصورة عامة بالأدب التجريبي . وقد نقلت مجلتا (الإناني) في لندن ، و (شعر) في شيكاغو كلتاهما الحركة التصويرية ، وهذا يعود في قسم كبير منه الى وجود باوند في كليهما ، لكنهما نقلتا أيضاً سلسلة بواسطة من الأساليب الحدائية ، وكذا فعل العديد من المجلات المفترية - ك *Scession* و *Broom* - في باريس في عقد العشرينات من القرن العشرين . وقد عملت (المجلات) بدرجات أكبر أو أصغر من الالتزام ، كمراكز للمناقشات الجمالية ومراكز تجميع ونشر للأفكار . والحق أنه مثلما أصبحت المجلات الصغيرة المراكز الأولى لتأسيس الدائقة الجديدة كذلك فقد كان لها دورها في تأسيس الكتاب الجدد ، والواقع أن هذه المجلات ، كما يلاحظ فردريك هوفمان ، وتشارلز آلن ، وكارولين أو لريخ عند معابنتهم لشركات الصحافة الأمريكية والانكليزية الصغيرة ، (المجلة الصغيرة) (١٩٤٧) فإن هذه المجلات نشرت أولاً لنحو من ٨٠ بالمئة من «أعظم نقادنا ، وروائيينا ، وقصاصينا أهمية في فترة ما بعد ١٩١٢» (٧) . وقد تنامي ، مع مضي

الزمن ، شكل من أشكال النشر الحدائية أكثر رسمية : المجلة الحدائية مثل

Nouvelle Revue Francaise

أو

Criterion, Dial, Die Neue Rundschau

حيث اكتسبت الحركات والتجارب ، بدرجات متفاوتة من الضيافة ، قطعاً (شكلاً) من المحترمية ، وأثارت ، على نحو لا مفر منه ، انداء مضادا جديداً من موجة من التجريبيين أكثر جدة . ومن الجدير بالأهمية أن نلاحظ أن هذا التطور هو أكثر من عرض للمصالحة البشرية : هو مؤشر هام على الطريقة التي اكتسبت اعترافاً نقدياً وتجاريماً ، وبالتالي صدى أسلوبياً أوسع .

ولعله هنا يمكن المؤشر على نجاح الحركات - وعلى فشلها كذلك . ذلك أنه كان واضحاً بشكل خاص أن ما أتت به قد متح من أشياء جديدة في مكان آخر ، وعلى نحو مماثل ، فإن ما ساهمت في خلقه تجاوزها إلى مصادر أكثر عمومية ، ويمكن القول إن التجريب قد بدأ عموماً في مناخ من الإهمال الواضح ، وشق طريقه بالمشهد العام ، مؤسساً ممارساته ومعاييره ، مؤكداً أهميته المتميزة للعصور . وبحدود العشرينات تم كسب العديد من معارك القبول والاعتراف . وبعيداً عن السورالية فقد تلاشى جزء كبير من حماس الحركات الأولى برغم ظهور العديد من الشلل الجديدة . وقد بدأت الأعمال العظمى المنجزة لكامل المسعى تبرز من حيث الأهمية ، وبدأت تظهر أعمال أكثر جدة ، أعمال يسر ظهورها الكمية الكبيرة المتراكمة من قبل من نقاش وانجاز الطليعة . وهنا يمكنك أن تتبين الدافع الحدائي يعلو ، غالباً ، على النزعات التي دفعت باتجاه أساليب جديدة وافتراضات جديدة . وإن أعمالاً من قبيل (يوليسيز) ، أو (الأرض اليباب) ، أو (مرآتي دوينور) هي أعمال خيال وسمته الحدائية لا يلائمه قط أي تفسير لاية حركة . نحن بحاجة إلى أن ننظر في الاصطدامات والاندماجات لكثير من الحركات كي تعيننا على فهم الكيفية التي أوجدت هذه الأعمال ، بينما ندرك في النهاية أن الحركة الحدائية كانت أكثر من الحركات ، والمجلات ، والبيانات التي تنضوي تحتها ، وهي قريبة لأن تكون ، أخيراً ، أسلوباً حديثاً شمولياً .

الحواشي :

- (١) رينانو بوفبولي ، نظرية الطبيعة ، ترجمة جبرالد (كيمبرج ، ماساتشوستس ١٦٩٦٨) .
- (٢) سزار فرانك ، البوهيمي معادل البورجوازي : المجتمع الفرنسي والاديب الفرنسي في القرن التاسع عشر (نيويورك ولندن ١٩٦٤) . انظر كذلك هيلموت كروث ، Die Boheme ، (شتوتغارت ١٩٦٨) .
- (٣) وايلي سيفر ، من الروكوكو الى التكميلية في الفن والادب (نيويورك ١٩٦٠) .
فعوى فرسية سيفر في هذا الكتاب هي ان اسلوب الفترة يؤول الى النضج نتيجة تراكم التقنيات التي تندمج في طريقة للتصوير متماسكة او مؤلفة « في تجانس تام مع فكر ذلك العصر وعلمه » . وعليه فهو يميز بين « الاسلوب » و « الاسلية » : « للتمييز : لا صبح التقنية اسلوبا حتى يمكن استعمالها في تصوير كفؤ لنظرة معاصرة من العالم » ، ومثلما هي مناطق بواكير النهضة فان فنون القرن التاسع عشر هي منطقة تصارع تقنيات التصوير . ولسنا نقف على اسلوب حديث بشكل حقيقي الا في التكميلية - وهي اسلوب يلخص ويؤلف بين التقنيات الكثيرة التي استنبطتها الانطباعية ، وما بعد الانطباعية والفن الجديد » . (ص
- (٥) هنري جيمس ، (في مناسبة « هيدا غايلر ») ، المجلة الجديدة ، حزيران ١٨٩١ .
- (٥) ويليام جيمس ، « مبادئ علم النفس » (نيويورك ١٨٩٠) ، مجلد ١ ، حزيران ١٨٩١ .
- (٦) فريدريه مايكل فيلز ، Die Moderne ، في « Moderne Rundschau » ، رقم ٤ ، ١٨٩١ ، ص ٧٩ وما يلي .
- (٧) ف. ج. هوفمان ، سي آلن وسي. ف. اولريخ ، المجلة الصغيرة ، تاريخ وبيولوجيا (برنستون ١٩٤٧) ، ص ١ .

الحركات

الرمزية ، والانحطاطية ، والانطباعية

بقلم : كلايف سكوت

— ١ —

كانت خاتمة القرن التاسع عشر وفيرة في الأسماء التي منحتها لحركاتها الأدبية مما أعطى الفوارق بين هذه الأسماء توكيداً يعدم التناسب . وفي الراهن يتبين المرء صلات القرى المتعددة بشكل أكثر وضوحاً ، ويرى الفوارق أساساً على أنها فوارق في التوكيد . في الوقت ذاته ، واكب النزعة للتعاظم وتعدّي فن على آخر ، وإتاحة الفرصة للحواس كي تفتصب الواحدة منها وظائف غيرها ، سعي الفنون لتطوير مقتنيات الثمينة التي تميزها وتختص بها دون غيرها . فبالنسبة للبعض نحا الشعر نحو مزيد من النقاوة ، واقترب الرسم من التركيب الثنائي البعد في الخط واللون . ومن بين التسميات تبرز ثلاث : الحركة الرمزية والانطباعية ، والانحطاطية . وهذه لا مزية في أهميتها الشاملة بالنسبة لقرننا . وما تخلّفه لنا حقاً هو الجدل المستمر حول الأولويات . فأولاء الذين يثمنون في الحركة الحدائية سعيها إلى الخبرة الخام ، وحتى بدائيتها ، والذين يرون في الحركة الانطباعية قاسماً مشتركاً بالنسبة للحركات السائدة منعطف القرن قد يقفون في صف هوزر الذي ينعت الحركة الانطباعية في (التاريخ الاجتماعي للفن) بـ « آخر أسلوب » أوربي « يكتسب مشروعية شاملة » . أما أولئك الآخرون الذين يرون في الأدب

الحداثي تحريراً للنص ، وللکلمة ، سيثيرون ، على الأرجح ، الى الحركة الرمزية على أنها مصدر العمل القائم بذاته الذي يعيش ضمن تعددية أسرار لغته ، وهم يقفون بالأحرى مع إدموند ويلسون الذي ، كما ذهب في « قلعة اكسل » رأى أسس الأدب الحديث في « تطور الحركة الرمزية واندغامها أو صراعها مع الحركة الطبيعية » .

— ٢ —

تحتوي الحركة الرمزية بداخلها على تحول من عنصر جمالي رومانتيكي إلى آخر تهكمي بشكل جديد . وتنطوي مهمة فهمها على عملية فهم في المقام الأول لستيفان مالارمييه (١٨٤٢ - ١٩٨) ، لكن بول فاليري (١٨٧١ - ١٩٤٥) ، الخلف « المباشر » للمالارمييه ، هو الذي يشير بكل وضوح الى التحول في عادة القراءة التي تفرضها الحركة الرمزية والقائم عليها جل عنصرها الجمالي : (١)

« لأمـد بعيد كان الصوت البشري أساس ، وشرط
الأدب بكافة »

جاء يوم كان القارئ فيه يقرأ بعينه فقط دون أن يكلف
بشرح الأشياء أو سماعها ، وطراً على الأدب من جراء ذلك
تحول تام .

تطور من المنطوق الى المقروء سطحياً - من الإقاعي
والمـتتالي الى اللحظي - من الذي يستسيغه الجمهور
ويطالب به الى ما تستسيغه وتمثله العين السريعة النهمة ،
الـحرة في سياحتها على الصفحة .

إن القصيدة الرمزية هي القصيدة التي لا تنتعش بالصوت الذي
ينفخ الحياة بداخلها بقدر ما تنتعش بالعين الجوالـة التي لا تـني عن
التطواف القلق فوق الصفحة جيئة وذهاباً ، وقد شبكتها بجبالها لحظة

دائمة العود ومتنوعة الخطر . وإن غياب ما يدعوه مالارميه في *Crise de Vers* (أزمة الشعر) (١٨٨٦ - ٩٢ - ٩٦) « المتجه الحماسي الشخصي للعبارة » يفسح في المجال لفن يدين للأشكال أكثر مما يدين للشاعر . فالشكل يضاعف المعاني حتى وهو ينطق بها . والقصيدة تغدو حشداً من المقاطع المنطوقة الموحدة والشاملة . وتركيب الجملة المنحرف لكن المكثود عند مالارميه يفقد الجملة مركزيتها متحدية أكثر منه متوقفاً الحل . وعلى الغالب ، فإن هذا الطلسم *grimoire* الشديد الكلفة يفجره لحظياً مجموعات اعتراضية وفجائية من أسماء لا يقيدوها علم للنحو ، لجوجة متعرجة بشكل رائع : (٢)

مشعل شهرة ، دم مزبد ، ذهب ، عاصفة
ليل ، فنوط ، وحجارة ثمينة

يعدد جان موريا في (بيان الرمزية) بعضاً من الطرائق الأسلوبية التي تختص بها اللغة المركبة للرمزية (٣)

... كلمات لا دنس فيها ، الفترة التي تخلق قوساً داعماً وحيداً والمتناوبة مع فترة من تواترات ايقاعية متموجة ، ومقاطع دالة من حشو الكلام ، ومقاطع من حذف يسببها الغموض ، وجملة معلقة تعمد التسلسل النحوي ، واحساس منبعث من اجترأ وتعددية في الاشكال .

وما نعتته في العادة بالشعر الغنائي هو اهليلجي لان جل مهمته هو تقفي الحيدانات العاطفية والفكرية . والبيت الغنائي لن يقوى قط على احتواء ذاته بشكل مناسب ، وهو دائم التمدد بغية الوصول الى ما يلج في التعبير عنه ، الى ما يجعل الوقفة عند نهاية البيت حاسمة بالنسبة لتحقيقه الذاتي . وفي الشعر الرومانتي تمثلى الوقفات الى حد كبير بمضامين الصوت . اما هنا فالترقيم البلاغي للبيت يترجم الى صمت مصوت ، وترديدات التعجب ، وانتهاء القنوط ، والصمت المعنوي

السؤال . هذا ، وتمتلىء الوقفات - بعبارة أدق المساحات - في نهاية أبيات مالارمييه بالتمرير الذهني . هاهنا تتجمع وتتدامج وتتصادم المعاني التي يطفح بها البيت . وحين يستخدم مالارمييه الترقيم البلاغي التقليدي فإنه يفرغه الى حد كبير من قوته البلاغية . فعلى سبيل المثال ، تفيد علامات التعجب أحياناً في اصفاء هالة على الكلمة (Anastase ! Lys !) وأحياناً الشارة المرئية لمعنى كلمة (Hyperbole ! Ventige !) ، وأحياناً تنبيه العين بدقة وخطر فكرة ما ! Naïf baiser des plus funèbres ! (قبله ساذجة وكالحة بحق) .

لم يخش مالارمييه قط من المبالغة في تقويم مبلغ المسؤولية الشعرية التي يمكن أن يحملها الفراغ الأبيض : (٤)

« إن البنية الفكرية التحتية للقصيدة تخفي ذاتها ، وهي حاضرة - ونشطة في الفراغ الأبيض الذي يفصل ما بين المقاطع وفي بياض الورقة: صمت حافل بالمعنى، لا يقل روعة عند تأليفه عن الأبيات ذاتها » .

في الفراغ الأبيض تكمن الواقعية الصرفة للفكرة : « أن نفكر يعني أن نكتب بدون اكسسوارات أو همس ، لكن بالكلمة الخالدة التي لما نزل مضمرة » . هذا ما يقوله مالارمييه في (أزمة الشعر) . لكن اللغة « السامية والعليا » التي نشدها الرميون بنهم شديد ، والتي يمكن أن توصل مثل هذه الفكرة ، مع محافظتها على تماسك إضمار الكلمة، معدومة . وتتمثل مهمة مالارمييه ، والحالة هذه ، في استخدام لغة غير تامة بطريقة يتم فيها توصيل (ابلاغ) الفراغ الأبيض الذي تعدت اللغة عليه . ومنه جمال الإيحاء . ونظراً لأن الفراغ الأبيض هو شرط وجوده ، فإن الشعر يقارب بشكل كبير اللغة « السامية أو العالية » . ومع كل توقيره للكلمة المفردة، فإن الوحدة العاملة الأساسية عند مالارمييه هي البيت، هذا لأن سلامته العروضية مكفولة من قبل الصحيفة البيضاء التي تغلفه ، والتي هي بمثابة نظيره المفهومي . فالبيت (يعوض عن نقائص اللغة) « أزمة الشعر » .

الكتابة بالنسبة للارميه هي عملية محددة (بتشديد وكسر الدال) *
يفلح الشكل في بزّها . واللغة ذاتها تسعى الى التعريف والتحليل ، يميع
الشكل والفراغ الذي يتولد عنه ويتدامجان ثانية . وتغدو كتابة الشعر
وسيلة لتفعيل ما هو مفقود .

هذا ، وان القصيدة مركبة من الكلمة والمحو . والرمز من الشيء
والفكرة ، والحضور والغياب . وقصائد مالارميه هي عمليات نفى .
ففيها ينفي ما تأكد على الفور ويتلاشى معناه . ومن المنفيات بكافة يشتق
الغياب الذي لا ينفي ، الرمز ، الذي لا شيء يحل محله والذي هو
«l'objet tu» (٥) «الشيء المنفي» :

ان استحضر الشيء المنفي ، بشعاع (شبه ظل) مبتكر
على نحو خاص بمساعدة الكلمات الدالة ، وغير المباشرة
دائما والتي لا تفتأ تمحو نفسها في صمت تكاملي ينطوي على
مشروع يقارب عمل الخلق . . .

وعليه ، فان «rose dans les ténèbres» (وردة في الظلال) لا تخرج
بشكل رائع وبديع الا مع نهاية « النهوض من الردف والوثبة » ، لان
الأصيص خال . وبالعكس ، لا يمكن للشاعر أن يبتعث ثدي المرأة المسترجلة
amazon المفقود (**) الا باستحضار ثدي عشيقته (؟) الموجود في
«Mes bouquins refermés» (كتبي مغلقة) . وما يميز الرمز عن
الاستعارة ، والحالة هذه ، هو انه بينما لا تحتاز الاستعارة الا على وجود
محلي داخل القصيدة فان الرمز يلهم القصيدة بكاملها ويمكن أن تندرج
القصيدة تحته كما العنوان . والحق أن ظهور الرمز يتصادف عادة مع

* من وضع حدا او قيد (م) .

** أمازون : محاربة من عرق خرافي زعمت الأساطير أن هؤلاء المحاربات كن يقمن بالقرب
من البحر الأسود . وهي امرأة مذكّرة . يفسر الاغريق غياب نديها الايمن بالحاجة
لإطلاق القوس (المترجم) .

اكتشاف القصيدة لموضوعها . وعليه ، ففي قصائد من قبيل :
« Tout Orgueil fume-il du Soir » (هل كل كبرياء مساء يدخن) ،
(النهوض من الردف والوثبة) (اليوم العذري ، الحي ، الجميل) ،
(الى القلق الوحيد للسفر) ، فان الرمز - اكان شيئاً أم شخصاً - هو
المناسبة المضمرة للقصيدة ، واقع عادي ، وهدف القصيدة وذروتها ،
رمز ، سواء بسواء ، مع وجود ما يكفي من الأبعاد لاعادة امتلاك كل
الافكار التي - باعتبارها مناسبة القصيدة - أوجدها . الرمز هو ثمرة
كل الأوجه الثلاثة التي انبثقت عن استعارات القصيدة .

ان تحويل الشيء البسيط الى شيء مرمز يظهر ، في الغالب ، كتحويل
الاسم العام الى اسم علم كما نجد في « نخب مالارمييه المحزن » الى
غوتيه :

لقد هدأ المعلم ، بوساطة عينه العميقة ، تساؤل عدن
القلق عن خطواته ، والتي توقف ارتعاشتها الأخيرة في صوته
وحده لغز اسم **للوردة والسوسنة** .

في (اليوم العذري ، الحي ، الجميل) un cygne (اوزة) تصبح ،
في الواقع ، Le Cygne ، الاوزة ، والمعنى المقصود هو ، ليس أن الاوزة
قد أصبحت تجسيدا للشاعر بل ان اوزة بحد ذاتها قد أصبحت ، الى
حد ما ، انموذج ذاتها . Cygne (اوزة) هي من مرتبة عليا من الكلمات
لا تقع مدلولاتها خارجا وهي في متناول الجميع ، بل داخلا ، في العالم
الذي تشكل هي باعتبارها كلمات المفتاح الوحيد له . وعلى نفس المنوال
فان الخاصية « الفوق طبيعية » لببيت الشعر تعود في جلّها الى (الحرف
الكبير الورع) (= أي كما صارت اوزة الاوزة : أي معرفة وانموذجا -
الترجم) (La Musique et les Lettres) (= الموسيقى والحروف)
(انتبه للحروف الكبيرة في صدر Musique ، و Lettres - المترجم) ، اذا
تعود الى الحرف الكبير الورع الذي حبي به والذي يعلو بوساطته على
ابتدال الكلمات التي تؤلفه .

ولعل بعض مصادر هذه الجمالية يكمن في « فوق طبيعية » بودلير ، وهي حالة من الإدراك تفاقم وجود الأشياء، وتجعلها ذاتها على نحو مبالغ . وتترافق هذه الحالة مع امتداد في الزمان والمكان يتيح للأشياء تحطيم حدودها لتصبح من ثمة نابضة ، طنانة ، وتوسع مقدرة الشاعر على أن يحيط بالعالم روحانيا . ويرتبط مع هذا ، الإحساس الشامل الذي اتاحته المتطابقات correspondences . وفي هذه الحالة ها هنا يكمن الإحساس المباشر للشاعر بعمق الحياة : (٧)

في حالات يقينية ، وتكاد تكون فوق واقعية ، وروحانية، ينكشف عمق الحياة بكليته في الشيء - مهما كان مبتدلا - الذي ينظر المرء إليه . إذ أنه يصبح رمز ذلك العمق .

وقد كانت الحذلقة ، ذلك الاقتراح المغالي في الكلفة بالتفاصيل ، قريبا لازبا للرمزية . لكن لم تكن بين يديها تلك النزوة الفكرية العاطلة . وليس يخامر فاليري شك في قيمتها - في الحق مركزيتها - في الجمالية الرمزية : « أنت تتهمنا بالحذلقة ؟ » لكن نقيض المتحلق هو التافه « وجود الرمزية » . من الممكن جدا أن تسمى الحذلقة preciousity تنميحا لفظيا إذا كان التثمين dandyism* هو « فوق كل شيء الحاجة الملتبهة لخلق أصالة بالنسبة للمرء، لكن مع بقائها ضمن الحدود الخارجية للياقة الاجتماعية » (بودلير « المتأنق ») . الصورة المتحذقة هي تلك التي تتسم بالارة حفيظة النفس والكياسة معا ، تلك التي تظهر أن تحليق الخيال يكون في أقصى مداه ليس عندما يحرر نفسه من التقليد بل عندما يكتشف أن التقليد عامل تحرير . هذا ، ولعل القافية النادرة التي أولع بها الرمزيون ، هي البرهان الأكثر اقناما على هذه الحقيقة حيث إنه في القافية النادرة ، يتغاضى التقليد عن امتزاج الكلمات يزدهي بالتقليدية . والقافية التي تلوي المعنى أكثر من غيرها - الأندر بين

* أسلوب أدبي أو فني مغرق في التثمين .

القوافي - يمكن أن تكون أيضاً أكثرها كمالات - الأغنى بين القوافي . ان الصناعة الشعرية تقارب فكرة «Logo Poeta» عند باوند « رقص العقل بين الكلمات » « كيف نقرأ » ، وتغدو القصيدة تحويلاً للتعسفي الى الضروري ، وهذا شيء يثمنه فاليري عالياً .

يطبق باوند المصطلح «Logo Poeta» على عمل لافورج (١٨٦٠ - ٨٧) . والحدائق لا تستعيد بعضاً من نزوتها الا عندما تظهر في تراكيب - مثل الشعر الحر عند لافورج - تتفادى علناً الجاذبية التي تسبغها الاشكال المنتظمة بشكل لا مفر منه على المادة . لكن في امداء الرمزية هذه تختلف وظيفة الصورة المتحدقة ووظيفة القافية النادرة عن تلك التي تمت مناقشتها للتو . واذا ما صدقنا دوهامل وفيلدرالك (ملاحظات على التقنية الشعرية ، ١٩١٠) اللذين يحيلنا باوند اليهما فان وظيفة القافية في الشعر الحر هي (اعطاء رونق حقيقي للمعارضات) (**) و « التثقيب بنكات صغيرة مسلية » . يشدد الشعراء من أمثال لافورج (ولاحقاً ايليوت) على مجانية القافية النادرة دون تغطيتها ، كما يفعل مالارمي وفاليري ، بغطاء الحتمية الشعرية . وهذا ما بمقدورهما أن يفعلاه عن طريق توظيف واستثمار التجزؤ والانقطاع في الشعر الحر . وعليه ، فانتفاء المنطقية في قوافيهما النادرة لا يتحرك صوب الحدائق الذهنية بل صوب ما يستغله ذاك المستودعان الآخران للقافية النادرة ، المقطوعة الهزلية من خمسة أبيات Limerick والأغنية الطفلية nursery rhyme الا وهو : العقلانية دون عقل ، الحاجة دون دافع .

ما الذي انجزته الثورة الرمزية إذا ؟ في المقام الجوهري الأول ، أيقظت الشعور الحاد باللغة ولم تعد اللغة تعامل على أنها بروز outcrop الشخص بل كمادة لها قوانينها وأشكال حياتها الخاصة بها . إن مظهر المعقولة في الشعر الرمزي للحرس القديم يدين بالكثير لادراكنا بأن الفجوة

(**) المعارضة هي اثر فني يحاكي فيه صاحبه اسلوب اثر سابق .

التأملية بين الشاعر واللغة مملوءة بالتحرج أو الترتيب ، والأمـر يختلف عندما يتغير المناخ وتمتلئ الفجوة بالوعي التهكمي الذي يغريه صنع كليشيه من الكلام والذي يحيل الكلام الطنان الى الصفيق . هذا ، وإن وعي المتهكم الساخر باللغة هو دعوة ليس لتجديد إيماننا باللغة بل التشكك بها ، والاعتراف بأن اللغة قد تكون بقضها وقضيضها سطحية أو صف كلام . وبين يدي المتهكم الساخر تصبح اللغة بسهولة شيئا أجوف يلف بها قناع أو هيئة أو مظهر . يستخدم لافورج ، ربما أول الشعراء « الحدائيين » الذي تأثر به ايليوت ، بسخاء ظروفنا (أو الحال في النحو العربي - م) ونعوتا متعددة المقاطع كما حلا للارميه أن يفعل : (٩)

تنحدر الصبايا الهيفات اللواتي ينأين عن الانتهاك صوب
المعد الصغير الذي تدوهن أجراسه الخيالية ، أجراس
الأحد المتزمت ، المتزمت بشكل صحي وأنيق .

لكن بفعله هذا فإنه يؤكد اللاتناسب بين وزنهن وما وراءهن (قصدهن) من قحة ، محوّل الأبهة ، والحالة هذه ، الى تظاهر بالأبهة . تزخر الكلمتان « بشكل صحي » و « بشكل أنيق » بالدلالة لأنهما ممثلتان بذاتهما . إن الشعائرية الفارغة للغة تحاكي الشعائرية الفارغة ليوم الأحد . ويمكن للكلمة المتعددة المقاطع ، عن طريق تراقص حروفها العلة المنسجمة أن توحى بعدة معان في الحال . بالنسبة للارميه هذا مصدر غناها ، وبالنسبة للافورج هو إشارة الى ازدواجيتها ومكرها . عليها أن تقول الكثير الكثير كيما تقوى على قول الحقيقة .

- ٣ -

لعل أصول الحال (في علم النحو - م) التهكمي عند لافورج توجد لدى فيرلين (١٨٤٤ - ٩٦) في : (التسالي الغرامية) (١٨٦٩) في أبيات مثل : (١٠)

والعشاق يكابدون حسناواتهم بالمودّات الصغيرة التي يجازيهن الحسناوات عليها بصفعة يقمن بها بشكل غير مدرك . وبدورهم ، يجازي العشاق الصفعة بقبلة يطبعونها على أصغر عقدة في أصغر اصبع . وحيث إن النسيء بأكمله بالغ الافراط ويتم بتجهم خجول فانهم يتعاقبون بنظرة حادة جدا .

حيث يشير الحال الى التباين بين الكبح والاعتدال والحذقة في الفعل وبين الاسراف في رد الفعل ، والذي أتى به الابتذال الملقى على عواهنه دون حرص في « *et comme la chose est* » (ترجمتها : « وحيث إن الشيء ... ») . فالحال (في النحو) يعمل عمل الفرملة حين يتفاهم الحقن . وإذ المقطوعة شبه السفنكس (أبو الهول له جسد أسد ورأس امرأة - م) بمزجها ما بين الطلاوة وعدم اللباقة ، ذاك الذي يرى فيه باري دوريفلي سمة من سمات التنميق ، فانها (المقطوعة) تفصح عن تلك « الأناقة المفرطة في دقتها ، أناقة إثر أناقة » يتبينها آرثر سايمونز (١٨٦٥ - ١٩٤٥) على أنها إحدى علائم الانحطاطية . فهي تصور ماركة الحب الحديثة بشكل متفرد والتي يجدها بروس في Watteau وتلعب فيها المحادثة والشرافة *gourmandise* ، وسوداوية التنكر والمشوار دورا أكبر من البهجة ذاتها ، *une sorte d'impuissance ornée* (نوع من عجز مبهرج)

وبالنسبة للشعراء الانكليز الذين اعتبروا أن مالارمي قد تجاوز مداه كان فيرلين المعلم الفرنسي ، إنما فيرلين الشاحب ، الأشد إيلاما ، والأقل إثارة . وقد نطق جورج مور بلسان الكثيرين عندما أعلن « ومن ثم فقد كانت السمات الشاحبة قاطبة التي تسم الفكرة والرغبة موضع ترحيب كبير . أصبح فيرلين شامري المفضل » (١١) . كذلك يدلي سايمونز مرارا بدلوه في الحال *adverb* (في النحو) الموحى : (١٢)

وها هي الآن تأتي الراقصّة المتسللة
متماوجة بخطوات تتشبث ، شبه القطة

وفي محاولة لاقتناص العمل الخفي الممتع والتأثير المنوّم للراقصة - وهو اثر انحطاطي رئيس - فان الكلمة الطويلة تتقفاها في كل حركة بمحبة . لكن - وكما يحدث غالبا في أعمال سايمونز - فان انعدام الدقة اللفظية يزوج به (خطوات تتشبث شبه القطاة (cat-like steps that cling) والحق ان محاولات شعراء الانحطاط الانجليز لارهاف الحساسية غالبا ما بشووها الثقل السوينبرني (نسبة الى سوينبرن) ونحن نقع على كلمات متعددة الملقاط فاقدة الاهمية والوزن في عمل ايرنست داوسون (١٨٦٧ - ١٩٠٠) من قبيل « الأصقاع الغافلة » ، « الأرض الأقصى » ، « الليل النهائي » والتي لا تقدم شيئا يتجاوز إعطاء الوزن الصوتي والفخامة الى الأسماء (من اسم في النحو - م) الحية . كذلك نقع عند سايمونز على مراكمة للصفات (النعوت) - أيد غالية ناعمة بيضاء صغيرة سقيمة » (أيد) - تمتص المعنى حتى الجلد والعظم تقريبا . وعوضا عن اللا توازن الشعوري الذي يستوفز الأعصاب ، ويخلق التعارضات اللفظية والتشوش الإيقاعي نجد ، غالبا ، توازن النوسان السوينبرني المنوم والغافل (١٣) :

أبعد من الحاجة للبكاء

وأبعد من مدى اليدين

بعضهم غني كالخطيئة وبعضهم شاحب كالفضيلة

ولعل بوداير أول من صور الفنان المحدث والانحطاطي على أنه شخص يمتلك جهازا عصبيا مفرطا في النمو . لكن ، بالنسبة اليه ، الأعصاب هي محركات الطاقة الإبداعية ، والضخامة ، والنغمة العالية ، والتكثُر ، إضافة لكونها سجلات للاحساس فائقة الحساسية . بالنسبة اليه dandyism الاسلوب المنمق ليس صلفا لافتا للنظر بقدر ما هو مبدأ أخلاقي ضروري للسيطرة على الإرادة وممارستها - وليست هي مجرد ارادة الادهاش بل ارادة تصريف العمل اليومي - وعبادة الشيطان ليست عنادا وشكاسة بقدر ما هي اعتداد بهيج بعدم

القابلية الشخصية للاختزال . وإذا كان بودلير يشعر بقسطه في تأنيب
الذات ، فإنه تأنيب قادر على أن يتجدد في معادله الجمالي ، الحنين
للماضي . هناك وافر المدى بين ميول بودلير الأخلاقية كإنسان وميوله
الأخلاقية كفنان .

بيد أن فيرلين ومعاصريه الانجليز يتخذون موقفا سلبيا في الأساس
يتفاقم فيه الإدراك العصبي بالضمور الفيزيولوجي ، والخبرة بالنيابة ،
عن طريق الذاكرة ، والتخفي ، والرغبة ، أصبح الشكل الوحيد الجذاب
من أشكال الخبرة ، والخبرة الفعلية بأجملها تبدو ، كما درجت العادة ،
خبرة بالنيابة . وهذا هو الذي يفسر لدى فيرلين التأزم الروحي الذي
يكمن وراء العديد من قصائده عند محاولته ربط الاحساس بهوية حاسة .

ولا يرتبط الكرب الغريب الناجم عن سعي الفنان الانحطاطي
المسعود وراء الخبرة ، في الشعر الانجليزي ، بالكائن بأكمله بقدرما يرتبط
بالكائن الأخلاقي وحسب (١٤) :

عندما قبلتها من أجل خاطرك
كانت شفتاي تلهجان باسمك

« من أجل خاطرك » ، « من أجل خاطرك » عبارات تتردد في شعر
داوسون وسايمونز ، هناك كلفة وسواسية بمراعاة شعور الآخرين
وبنوال الفهم (مثلا ، سايمونز : « آخذ يديا بيدي / بصمت ، وهي
تفهم » . داوسون : « آه ، من يفهم ») . أن الكلفة بالمسؤولية والموافقة
تتيح ملاينة ومسامحة في المتعة المحظورة دون فقدان ماء الوجه . ففي
(ستيل مارييس) لسايمونز تقع على تركيب مزجي متنافر من مثل
« بهجة صريحة » . بهجة الفنان الانحطاطي الكامل ليست بحاجة لأن
تقدم اعتذارا عن نفسها بكلمة غنية بذاتها . وحتى تشديد داوسون
على الصمت ، والتواصل بالاشارات الحسية قابل للتفسير ليس بدلالة
الموسيقى الرومانسية للعاطفة بل بدلالة الخشية من ازدواجية المعايير .
وإذا لم تقطع اية موثيق أو وعود فإنه لن يتم الحث بأي منها (١٥) :

كان الصمت هو الأكثر ملاءمة ؛
لئلا نمضي في تمنى أشياء لم تقبل . (« كنت فُهمت قصدنا
لو أنك انتظرت ») .

وفي النهاية ، فإن شاعر عقد التسعينات أكثر كلفة بشمرة الخبرة
منه بما حاجج بيتر Pater لأجله : الخبرة ذاتها ، وبالتالي ، فإن أكثر
القصائد صراحة في نزعتها الشهوانية تتجه نحو هدف . فدورة (بيانكا)
عند سايمونز (ليالي لندن ، ١٨٩٥) يمكن مقارنتها على نحو ناجح في
هذا الصدد بدورة « الفتيات » عند فيرلين (Parallelment, 1889)
فسايموز لا يمتلك السيطرة اللفظية للتعامل دون حرج مع الاتصال
الجسدي ، حيث إن لحظاته السامية تنطوي على عَوَج وافراط في الشدة .

وعلى شفتي تنطبع الآن شفتاك
تتشبهان برطوبة وحميمية ، وتشرع شفتاك
تستجمعان بنهم قبلاتك التي احتازتها شفتاي

والكل يتوسل في النهاية الى اللااخلاقية الأساسية في اللذة . وهذا
تمرغ حسي شهواني أبعد من استراق النظر ، والمداعبات عند فيرلين
الانحطاطي حيث ، حتى في أقصى مشاريعه شهوانية يقف حائلا بين
الشاعر والفتاة زبد أدبي جميل . وإن فيرلين هو معلم في الاحتفاءات ،
تلذ له شهوانيته الخاصة به لكنه يدل على أن المتعة الجنسية تلقى بعض
الصعوبة في مواجهة المتعة الأدبية .

ولعل خير من يمثل الحركة الانحطاطية هو ألبرت سامين حيث في
مجموعته (في حديقة الطفولة) (١٨٩٣) تتطور تلك التناقضات والملايسات
التي تسم ذلك الاتجاه . وهنا يقع المرء على اقتران بين السعار
والخفوت ، عدم التيقن من أن الادراكات الحسية هي عتبات للخبرة أم
بقايا منها ، تلك العناصر المتضاربة في الاسلوب البودليري اللينق ، كبرياء
الافراط وعدم المبالاة به : (١٦)

تحبل الأمسيات بالارجواني عندما يتنهّد كبرياؤها

هذا ، وإن ضغوطات الشهوانية المزخرفة وبلسم الحنين البارد
الملاشي يتم إبرازها في الأضامات من الصور - فمن نحو ، الليل ، العطر
الدفء ، الألوان والمواد الغنية ، ومن نحو آخر ، المساء ، الماء ، الأزهار،
الموسيقى ، الألوان الفاتحة . وفي كثير المرات تتداخل هذه مع بعضها في
علاقات معقدة (مثلا

«*ô Nuit Voluptueuse et Pâle*»; *Les fleurs dorment dans le velours*
يا أيها الليل الشاحب المفعم بالشهوة) ، (الأزهار تنام في قطيفة خملية) .
ومثله مثل داوسون لكن دون أن تؤثره الموائيق التي حنث بها، يجسد سامين
Samain تواصل حيويًا في (« الاتصال اللمحي للأرواح ») ، وفي
حميمية الصمت (« لست أقول أي كلام وهأنت الصغين الي ») . كما
أنه ، مثل داوسون ، يركز طاقة غرامية في الشفتين ، في النقطة التي
تنشرب فيها الأرواح وتنفوح : (١٧)

أيها الحب المقدس . . . الذي ينهمل في إلقاء الشفتين العمق
الفاخر .

إن عزو بعد ثالث بما لا يخلو من شوق الى السطحي - الفاخر يسلط
الضوء على مشكلة يتحتم على كل الانحطاطيين مواجهتها : كيف نشحن
خبرة على بشرة الجلد بالعمق . ليس هناك من سبب للارتياح في عمقها ،
كما ينوه فيرلين : (١٨)

أجزم بأن هناك نوعا من صوفية حسية ، بمعنى « حياة
خارجية » فيها من الشدة والعمق ما يضاهاى على الأقل
مانعزوه الى الاطياف الحميمية والتجليات الخفية للزهاد .

لكن ، ما السبيل الى التعبير عن العمق ؟ بالطبع ، التفتنيات
الادبية في المتناول . ولعل أكثرها شيوعا هو التكرار حيث تغدو الكلمة ،
والاحساس رقية تلبس نفسها وسياقها تجريدا غريبا وغامضا . ومع

تبدل طابعها النحوي وموقعها في البيت تتأكد سرعة تعدد استعمالها
المحتومة. وعليه ، يصبح الاحساس بعد عشوائيته الاولى مثيرا للاعجاب:
فرينيه سايمونز هو :

راغب على الدوام ، مرغوب على الدوام دون طائل .
أمّ الرغبة الباطلة .

لكن الحل الأكثر جوهرية يكمن في نقل المادة والقوام الى حوادث
الحياة . فالتصنع ، والأزياء ، وما شابه لا تفي بمهمتها الإيهامية ،
تعمل عمل الشرارة التي توقع بأعمال بيرو (*) (Pierrot الشخصية
والعصر، كما عند فيرلين في «أبدا بعد الآن» (Allons, mon pauvre cœur)
« هيا ، يا قلبي المسكين . . . » لكن حتى هنا تبدلوا الفجوة بين المظهر
والحقيقة الخادعة . وبالنسبة لبودلير ليست «الموضة» قناعا يخفي تحته
التفاهة بل عرضا من أعراض («التطلع للمثالي ») ، ويمثل التصنع
بالاحمر والاسود (« وجوداً خارقاً للطبيعة ومفرطاً ») (١٩) . طبيعة
الإنسان يجهد في إبرازها عن نفسه . الإنسان يجهد دائما لأن يكون أكثر
من طبيعي . وعليه ، فنبله يتناسب مع التكلفة الذي يحيط نفسه به .
التصنع ، والمحيط الذي يكتنف الميوزيك هول بأنوارها الباهرة ، والأزياء
والاشكال الأخرى للتباهي هي فن هوية المرء ، والسبيل الذي تصبح به
معرفة النفس ، بالنسبة للغير ، سلسلة من المتع الحسية . في هذا
العالم الباروكي أساسا ذي الأدوار السيالة تعتمد الهوية على المثير الحسي
المحدد الذي يحدد من المرء في وقت معين : خبرة إروستية (نسبة الى
إروست) ، وعليه تكون إمكانية الفرد للنمو والتنوع لا محدودة . فالمرء
يعيش في مرآة ذاته وأعين الآخرين . واذ نرنبظنرنا الى الامام فإننا
نجد في الانطباعية فنا المظهر فيه هو رؤيا ، ووحى .

* دجل متنكر يلباس مهرج في المسرحيات الإيمائية (المترجم) .

وعليه ليس مستغرباً أن تكون خبرة المدينة التي ابتدأها بودلير - حيث المدينة فيها لا تجرد من الإنسانية بل تتحرى في الإنسان بالآخرى عن القواسم المشتركة الأدنى للبشرية - قد استبدلت ، بالنسبة للانحطاطيين ، بمدينة كانت بقضها وقضيضها منظراً ، مدينة نماذج أنوار الغاز (مثلاً ، « انطباع الليل » لـ : لورد ألفريد دوغلاس) ، أرض الوعد الجنسي حيث يحقق النور والظلام تحولات سحرية . وقد عبر عن ذلك ريتشارد لي غالين ، وهو انحطاطي رغماً عنه : (٢٠) .

داخل المدينة تغدو الشوارع غريبة ومسكونة ،
و ، اذ هي سوداء قبالة اخضرار البحيرات الغريبة
فان الأبنية تتحول الى معابد . .

هذا ، ولم ينل شعر المدينة للجيل التالي قوته الدافعة الا على يد شعراء عقد التسعينات الانحطاطيين من أمثال هينلي ودافيدسون .

لقد جعلتنا رؤية صاحب المذهب الرمزي والانحطاطي نائف ولادة اللا متعين دلالية او شكلياً على يد الحاد حسياً . فعلى سبيل المثال ، من المعهود بالنسبة لفيرلين مثلاً ان يعي الأشياء بحدة لكن يراها فحسب كما هي ، ويلتقط الأصوات والصيحات الواضحة التي تتجمع في رتابة النواح وتحت سكون الذاكرة . ولا بد أن هذا ينعقد كمقارنة مع المذهب الانطباعي ، مع طريقة ابتناء انطباع موحد عن الضوء (أو المعنى أو الجو) عن طريق تفكيك الموضوع أولاً الى أجزاء مخصوصة مشحونة بالطاقة . فالذي جذب مونيه الى النهر في آرغانتيويل وإلى البحر في أنتيب هو أن الماء كان بمثابة موشور فكك الضوء الى ألوانه الأساسية . ضربة الريشة تبدو عند النظر إليها عن قرب نيّرة وغير ملتبسة ، لكن عند النظر إليها من بعد وفي كليانية الصورة لا تعدو أن تكون نصف صباغ خفيف .

ان منظور فيرلين المميز الذي يرى به الى الاحساس هو منظور انسحابي . فالادراك الحسي يجرد نفسه في الشعور ، والاستفهام ،

ويترجم نفسه في حيوات الآخرين . وفي النهاية ، فان احساسه بالزوال يتفاقم . وهو يحاول الاستمرار بالتفاتة الى الداخل او إشاحته بعيدا . لكن في « الدوارة » (قصائد جديدة) (١٩٠٧ - ٨) لريلكه ، من نحو آخر ، فان حركة معاكسة تتبدى للعيان . الحركة الدوارة لا تنذر بالتشتت بقدر ما تحقق التسارع :

لون أحمر ، وأخضر ، ورمادي تسبب في مرور وامض
لصورة جانبية خفيفة ، ونصف مرسومة .

وعند مقاربة الزوال السريع فانه يؤلف كما ينرى مجموعة من لحظات سكونية مؤقتة مثلما يجد فيرهرن في عمل ديفا تلك الوضعيات والاشارات السريعة كلمح البصر والتي هي باليه الزوال السريع :

الوضعيات التي تستمر للحظة فقط ، الاشارات الاستهلاكية
او الخرقاء ، التفكيك الخفي ، التوازنات غير المستقرة ،
المواقف غير المألوفة ، هذا ما يفتش عنه وينقله في رسوماته .

ومثله مثل المعنى في المذهب الرمزي فالموضوع عند الانطباعي يقع ، غالبا ، في مكان متوسط ، في الانتقال الخامل الذكر والآخرق غالبا بين حالات الدعة الوثيقة .

والانطباعية ، كما الرمزية ، تفصل الخاصة النوعية عن الشيء . في الأدب غالبا ما يؤدي هذا الى تحويل الأفعال والنوعت الى أسماء ، بينما في الرسم ينحو اللون الى تخطي الشيء . ويصبح الشيء تبريرا مؤقتا لونه . وفي الحالات المتطرفة نجد أنفسنا في منتصف الطريق الى الفن المجرد : يقول سايمونز عن مونتيسيلي ، على سبيل المثال : « إنه يحاول أن ينقي الرؤية الى حد الحصول على ألوان محررة من قوامها » . وفي كل من الأدب والرسم نجد أشياء لا تعين هويتها بقدر ما تعبر عن نفسها عن طريق ألوانها ، وهذا يتزامن مع التوجه نحو تلك الموضوعات المعاصرة

التي هي ذرائع للعروض الحديثة من قبيل حفلات التنس ، وسباقات الخيل ، والمنتجعات الساحلية ، والنزهات . وترد الى الذاكرة تلك المشاهد في الروايات التي تنهج نهج المذهب الطبيعي مثل رؤية (نانا) (١٨٨٠) لزولا ، أو (عاشق حديث) (١٨٨٣) لجورج مور ، أو مشروع ملاميه الصحفي (أحدث موضة) (١٨٧٤) . فلون الفستان الأحمر هو عرضي ، وليس ملازما له بالضرورة . وتعسفيته تسبغ عليه رواء وفتنة ، ويفقدو نغمة في المزاج . الفستان بالنسبة للون هو آلة يحرر الاستيهام ويسمح للابسه بالقفز فوق حواجز الفئة والشرط . واللون في هذه الحالة غير المستقرة يسلم نفسه لكل مجالات الخبرة ، الشهواني منها ، والاخلاقي ، والجمالي . واللون الأخضر للورقة ، من نحو آخر ، هو جزء لا يتجزأ من كيمياء محتومة ، عنصر يتحصل عنه ، بالتضافر مع غيره ، الربيع . ومجموعة الأوراق الخضراء هي ديكور لعودة الطمأنينة ، ميثاق وعهد على الحتمية القدرية ، يمكن لنا في مقابلها أن نرى المصادفة ونحن بآمن من سوء العاقبة . لكن الانطباعيين سعوا لاعطاء هذه الالوان « الطبيعية » سرعة التحول عينها ، وغزارة النمو الباردة (الفاقدة للاهتمام) عينها ، كما الالوان الاصطناعية : الازهار تتبارى مع الفساتين ، وشبكات الموازنة الاستعارية تتأسس عن طريق اللون بين ، لنقل ، علم ، وزهرة ، وقفاز ، ورفيف النور في الماء . ويمكن الوقوع على عمليات مشابهة في الادب ، في (شجيرة الارطاسية الزرقاء) لريلكه . وتفصح صروف الحياة السرية لشجيرة الارطاسيا عن نفسها في سلسلة الوانها الزرقاء العصية على التنبؤ بها ، (ازرق) غير مؤكد بعد تخفيف مؤقت وتحلل الى الاصفر ، والبنفسجي ، والرمادي يصبح اللون المصدر ، « الأزرق » الذي لا تخطئه العين . الأخضر (مجموعة الأوراق) خلف الالوان الكثيرة الزرقاء (لكنفوجة الزهور) (*) يصبح بافتخار ، الأزرق الوحيد أمام خلفية خضراء معممة . والأمر خلاف ذلك في قصائد من

(*) شكل تكون فيه الازهار قائمة على سوق من نقطة واحدة ورؤوسها على مستوى واحد (م) .

أمثال (سيمفونية بالأصفر) لوألد ، حيث لا يستعمل اللون لتسجيل الطاقة الداخلية لشيء ولا يصنف في درجة لونية لمسرحة تلك التوترات الحميمية ضمن لون لا يؤالف ويسوى بينها الا ذلك اللون وحده - مايدعوه بروست *l'unité multicolore de la couleur* (الوحدة المتعددة الالوان للون) . وعوضاً عن ذلك لا يعدو اللون الأصفر أن يكون فكرة متكررة مركبة لتعليق التحف عليها ويعطى له مغزى بتحويل نهائي الى الأخضر البللوري (حجر اليشم) . وإذا أخذنا قصائد وألد الانطباعية معاً نراها متجانسة بإفراط ، فهي رباعيات من مقاطع (مشددة ثم غير مشددة) *Iambic tetrameter* ، وقافيتها هي أب ب أ حيث تتراصف الصور في أزواج بيوت وتعطى زخماً ضئيلاً من فعل يتوضع في بداية البيت الثاني . موفراً تنوع القافية المناسب لتفعيلة أولى معكوسة : (٢١)

حافلة عبر الجسر

ترحف مثل فراشة صفراء

لكن لا يبدو أن وألد نفسه لديه أية أوهام بخصوص الوظيفة الزخرفية المحضة لمثل هذه القصائد (انظر « خيالات زخرفية » له) . والشاعر الألماني الذي يقارب وألد في انطباعيته هو ماكس دواينندي مثله مثل فان غوخ في الرسم ، يبين مسبقاً كيف أن التعبيرية هي جزء من الانطباعية دون أدنى شك . يقوم دواينندي بنصف اسقاط للشعور في البيئة ، محولاً الظواهر الى صور ذلك الشعور وأدواته ، أكثر مما يقوم بتبويب للمعطيات الواردة .

على أن كل مثل هذه الموازيات بين استخدام اللون في الرسم وفي الشعر يجب أن تكون مقيدة بأدراك لبعض العوامل الألسنية التي يستحيل معها تبديل المواضع بشكل مباشر من المرئي . ومن الواضح تماماً أن هناك إقحاماً سمعياً . ففي بيت سايمونز : (٢٢)

القرنفلي والاسود في الحرير والدانتيل

The pink and black of silk and lace

تعتبر الفجائية الحادة لحروف العلة القصيرة وحروف « k » في «pink»، «black» و «silk» عن السطح اللامع لكن السريع الزوال، السرعة الكاليدوسكوبية (جهاز عكس الأشكال الملونة) للدراك المتغير بينما «lace» التي يبدو أن «black» يعود إليها تعبر عن شيء مختلف تماماً ، مع وجود حرف العلة الطويل ، وحرفها الساكن الجانبي اللين وحرفها الصفيري المتلاشي في نهايتها - كياسة ، هشاشة (أي عدم منعة وتحصين) مما يغدو ، في الواقع ، همّ القصيدة . هناك انتقال ما بين منطقتي الارتباط هاتين في الـ « IL » العادية ، لكن يتبدى فارق جوهري بين المادة ولونها . والحاجة تدعونا الى أن نأخذ بعين الاعتبار أيضاً الطريقة التي يؤثر بها موقع صفة (نعت) لونية في قوتها . ففي العبارة scarlet Satin slippers (شبسب ساتان قرمزي) قد يشعر المرء أن scarlet (قرمزي) هو النوع و «Satin slippers» (شبسب ساتان) هو السلعة ، بينما في «waving black hair» (شعر أسود متمواج) ، التماوج هو الحقيقة ذات الأهمية بينما « السواد » هو مجرد خاصية للجنس - فإنه إنما ينتقل نحو خصائص نوعية أكثر حيوية وأكثر ضرورة . وتحدث مشاكل مماثلة في لغات أخرى تتعقد في اللغة الفرنسية بالموضوعة السابقة أو اللاحقة للصفات ، وفي الألمانية بالكلمات المركبة . كما يجب أن ندرك أيضاً أن الانطباعي الأدبي المتلهف لاعادة قوة اللون الأزلية يحب أن يصارع حقيقة أن الأدب قد عودنا على تقبل الألوان كتتويج لكم كبير من الخبرة الثقافية وبالتالي كإشارات رمزية أولية - «أحمر كالدم» «أسود كالزفت» ، « أبيض كالزئبق » - وكذلك النظرة التي مؤداها أن اللون لا يؤدي وظيفة اللون في الأدب إلا إذا لقي مبالغة ، وقدمت له المساعدة من مجالات أخرى - « زمرد » ، « أحمر ياقوتي » ، « ذو شعر أسود فاحم » .

هذا ، وليس المستغرب أن الانطباعية الأدبية هي مسألة تقنيات السنية ، محاولة جعل اللغة عمل الإدراك أكثر مما هي تحليل للعمل ، جعل اللغة نشاطاً اختبارياً أكثر منها وصفاً للنشاط . وهناك عدة حلول أكثرها شيوعاً تنقية اللغة من الأدوات المضافة للكلمات ، ومن حروف الربط إلى ما هنالك ، وهي الأدوات النحوية للموضعة والتراتب . والانطباعيون يرغبون إلينا أن ننظر إلى الواقع دون تحيز برغم أن هذا الدافع قد يكون مهدداً ، لدى الرسامين ، بالطرق المتأصلة عميقاً لجعل الصور مثل البورتريه (صور شخص أو إنسان) (رينوار) أو رسم النوع أو الجنس الفني (موريزو ، ديغا) والمزايا البصرية الطبيعية لبعض الألوان ، ولا سيما الأحمر . وإن الممارسات من أمثال سلسلة كاتدرائية روين (١٨٩٢ - ٤) لمؤنيه قد تكون محاولات ضرورية لرسم صور رغم الموضوع ، وجعل النسبية تجرد الأسماء العظيمة من معناها . والطريقة الأخرى لجعل اللغة ديناميكية كما الإدراك هي حل علامات الترقيم في رواية دوجاردان (لن نقصد الفابات بعد اليوم) (١٨٨٧) حيث الفواصل المنقوطة هي علامة الترقيم التي تصلح كما المفتاح العمومي لجميع الأبواب ، والتي تمزج الظواهر دون أن تعمق فيض الشعور الذي تسجل عليه . هذا وإن تقنية « تيار الوعي » هي نتيجة للانطباعية بقدر ما هي نتيجة للتقدم الذي شهده علم النفس .

وإن أية نظرة تكون النسبية في مركزها يجب أن تطرح قيماً أخلاقية وجمالية للحظة . وهذه ليست « لحظة الحقيقة » السردية ، والتي هي تنويع (ذروة) للاستمرار . كما وليست هي لحظة الملاءمة الدرامية التي يمكن أن نركز فيها القرارات البالغة الأهمية للحياة . هي ، بالأحرى ، لحظة المصادفة ، لحظة الاحتشاد ، في الحق ، أية لحظة تكون فيها العلاقة بين الخبرة والتتابع الزمني خبط عشواء . إنها لحظة الدفق المتقطع ، الوجود المجرد وبالتالي النقي . ومثلما تدمر الذاكرة الحاضر (ما لم تحل محله كلية) كذلك فالمعنى يدمر الاحساس ، والحس بوظيفة الشيء

يُدمر واقعهُ . والمصادفات بكافة تميط اللثام عن التجمع أو الاحتشاد العميق للحياة .

وهكذا ، وبالرغم من درجة تركيبها العالية فإن الصور الانطباعية هي كلية على حافة لحظة تالية أكثر منها على حافة اللحظة التالية (انتبه للتركيز على التنكير والتعريف في العبارة - م) ، (ألا توحى الرسومات الانطباعية بكافة أنها واحدة ضمن سلسلة ؟) ، ومجاورة كلية لفراغ قريب (ومنه الأشكال « المقطوعة أو المعزولة » لديفا) . وعليه ، فإن الشكل الفني مطلق بشكل مضاعف لأنه تعسفي بشكل مضاعف . هذا ، وإن « مغزى » لنقل ، « كنيسة القديس جاك في ديببي . صباحاً . يوم ماطر » (١٩٠١) لبيسارو يكمن في حقيقة عدم تدخل أي باحث خفي ، أو اهتمام لغزو بشري في تواطؤها مع الشكل الفني الذي تمثله ، ويغدو العرضي بشكل مطلق مسوغاً لنفسه بشكل مطلق وذلك بفضل الطلاء وحده .

لكن إحساسنا بعدم ثبات الموضوع أو عشوائيته ضروري لإحساسنا بأن العالم هو خبرتنا المتواصلة به . وبأن المصنوع هو ما يجري صنعه وتهديمه ، وأن الرسام لم يرسم ما هو قابل للرسم فحسب (المنظر الجميل) ، الصورة الموجودة مسبقاً ، لكن توفر على صورة تكشفته له بأكثر المواد خاماً . وفي حيوية سطح الصورة يكمن أحد مصادر الإيمان بالتفاؤل الأساسي لمونيه ما ، أو رينوار ما ، أو سيزلي ما . ولم يعد الضوء والظل بعد الآن مسيجين بعد عزلهما بغية تفحصهما كل على حدة . ولم يعد الضوء ينتظم في بقع شديدة الاضاءة غير ذات تعقيد ، ولم يعد محبباً بدائقة فنية خارقة . النور يتلألأ عبر المشهد دون تحيز ، يتشبث بأية عقبة . جميع الأشياء متساوية في الضوء الذي يزينها . يطلق ريكله على الانطباعية « مذهب وحدة الوجود الضوئي » (Impressionisten, 1897)

ولطالما استخدم مالا ريميه صورة تراقص الضوء لنقل النشاط اللفظي الذي يسعى لخلقه في قصائده : (٢٢)

الكلمات ، تضيء بعضها بعضاً بانعكاسات متبادلة مثل مرور حقيقي للنار فوق الأحجار الثمينة .

وهو « يحرك » كلماته عن طريق (صدمة لا مساواتها) ، الكمية ، الدلالية ، السمعية ، النحوية الخ . أما فيرلين فإنه يحقق ذلك عن طريق اللا توازن في الكلمات المتفاوتة المقاطع وسرعة تحول الوقفات وأماكن القطع في أبياته . ورامبو يستخدم تعددية الأسماء بحيث إنه بينما توفر غلبة الأسماء لعالمه المتانة ، و « حضوراً » بسيطاً ، فإن عملية التعدد تجعل هذه الأسماء متعددة الأشكال ، تجعلها حية بطريقة زائفة مثل جو الفنان الانطباعي الزاخر ، تجعلها قابلة للتحول ، عصية على التحكم والسيطرة .

بيد أن الرسام ليس خاضعاً للطلاء - رغم أنه قد يكون خاضعاً لمحدودياته - بالطريقة التي يخضع بها الشاعر للكلمات ، فاللغة تتأبى على الإخضاع التام . فالزمن الحاضر (في النحو) أو الحاضر الضمني في نشر تغلب عليه الأسماء والرموز الاصطلاحية ، زمن المذهب الانطباعي ، وفي اتصال غير مسرود مع المحيط (البيئة) يحمل بداخله مخاطر لا منجاذ منها . فمع الزمن الحاضر ليس ميسوراً دائماً التفريق بين الوصف والحدث ، المتصل واللحظي . والشاعر يفوت رصانة الزمن الماضي (٢٤) حيث كل شيء يتلاءم مع موقعه وحيث الرغبة في السرد هي ضمانة خفية للمعنى ، ويسلم نفسه ، عوضاً عن ذلك ، الى زمن لا يضمن (يكفل) شيئاً سواء كان اتجاهها أم معنى أم حتى نهاية . وفي أفضل الاوقات يعسر على القارئ البت فيما إذا كانت الظواهر ديكوراً أم موضوعاً : (٢٥)

Die

Luft so weich;

die

hohen, grauen,

hasslichst balkonuberklatschten Hauser

ringsum

fast

schimmernd,

schleierdunstig, silberschillerig;

وترجمتها : « الجو لطيف جدا ، والمنازل الشاهقة ، الرمادية ، المغشاة بالشرفات بشكل مقزز للنفس في الجوار تترأنا أنوارها تقريبا ، حجابا سديما ، بريقا فضا .

بالنسبة لرامبو الزمن الحاضر هو أمان الإستقلالية الإبداعية ، هو جزء من قفزة الى بهجة المستقبلية وعالمها الخطي والمعماري . وبالنسبة لآخرين هو جزء من غم ، من شعور بالتعرض للهجوم من قبل العالم . ولم تعد الإحاطة بالواقع ممكنة بعد الآن بل هناك اصطدام به في سلسلة سواجات لا تنتهي . فقط أمثال مالارمي ، أوريلكه ، أو بروست ، ممن يستخدمون تركيبات جميلة مرنة دورية يمكنهم أن يقاربوا هدوء الطبع الظاهر لدى أمثال موني ، ورينوار . وبالنسبة لآخرين تؤول مشاركة تأملية في العالم ، بالتدريج ، الى اضطهاد شال للقدرة من قبل العالم . ولعله يجدر التفريق على نحو ما بين انطباعية ، لنقل ، أمثال موني ، أوريلكه وانطباعية حسية مثل انطباعية هولز . فالأولى هي قبلا بعيدة قليلا عن الصدمة الحسية الخام للاحساس ، وهي إما احساس وحيد مسمم أو مجموعة أو سلسلة أحاسيس متصالحة ومهداة بواسطة مركب . أما الثانية فهي مجموعة أو سلسلة أحاسيس لا يعلى فوقها ، جموحة ، متطوحة ، وعدائية . وعلى نحو محتم ، إذا ، فإن الإنطباعية الأدبية لا تتوازي فحسب مع المذهب الطبيعي ، ولا تنفتح على التعبيرية والمستقبلية فحسب بل يمكن أيضا أن نرى اليها كتجل باكرا للورطة الحديثة على الخصوص لوعي منفجر وقع في شرك عالم كوني متشظ .

هذا ، ويجب على الانطباعية ، وعملية تحميم الاحاسيس أن يخوضا دوما معركة متواصلة ضد مجانيتها . إذ ليس يجدي فتيلاً في

شيء أن يتم تفكيك مشهد ما فإذا كان مؤدى هذا هو المشهد ذاته ثانية. وإن النقل الأدبي وحده لا يمكن أن يجعل الشيء المرئي الشيء المقول ، والعكس صحيح ، إذ أننا بلغنا في تعودنا على المعنى مبلغا لم نعد معه مضطرين لتصويره . وسواء قادت الصور البصرية المجردة الى التأمل أم لم تقد فهذه إنما مسألة مصادفة . والحل عند فيرلين هو أن نسال غالبا عن معنى كل هذا بالضبط . أما سايمونز فقد لجأ مرارا الى تحويل الأرض الامامية foreground الى أرض خلفية background : فمعطيات الاحساس تصبح صورا في اليوم تذكر بمقابلات العاشقين وغيرها من المقابلات . وبالنسبة لوايلد يكمن الجواب في التشبيه ، شبه التحول الصارخ near-metamorphosis ، انطباع داخل انطباع . التشبيه يوفر الضمانة على صفته الأدبية ، ويتوفر على المظهر النافع للعمل الشعري الهام . والتصويريون بدورهم يلجؤون الى هذه الطريقة بالرغم من زعم باوند المستبشر بأن « الشيء الطبيعي هو الرمز الكافي » . وحررتي بنا أن لا ننسى كم هو باوند وغيره مدينون للإحساسية sensationism في عقد التسمينيات ، دّين يعترف به باوند نفسه في مقالته عن سايمونز (٢٦) :

ومع كل حديثنا في عشر السنوات الماضية عن التناول المباشر والصوغ المكثود للعبارات لست أدري إذا كان « الجيل التالي » قد ذهب أبعد نحو البساطة المرجوة لفيلون مما ذهب سايمونز .

بالنسبة للرمزين أمثال مالارميه وريلكه (شجرة الاطاسيا الزرقاء) فإن الإنطباعية كانت وسيلة وليس غاية ، وسيلة للتعبير عن عملية الاستكشاف كعملية ، وسيلة تلمس بين الظواهر عن الجزئية الكاشفة أو عن اتحاد يبتعث الموضوع الغائب ، وسيلة تستميل الجواهر من الظرف .

« إن تفتيت عالم العقل والمادة الى ذرات ، والنسبية ، والذاتية ،
تسم الرؤية التركيبية الانطباعية للعالم » (كرونيجر) (٢٧) . ولتفادي
التحيز المعاند للرأي الوحيد فقد تكثرت الآراء ، وفي تكثرها يكمن
الخطر ان التوامن المتمثلان في العشوائية والجهولية . فكثير من الشعراء
الذين تطرقنا اليهم هنا ادركوا التغير وساهموا فيه ، ومع ذلك فقد
لجؤوا إما الى تفادي او تأجيل أية علنية جاثية . وقد فعلوا هذا
باجبارهم البيئة على ان تبقى ديكور مواضع توفرت لمعالجتها الذاتية
جوازات عريضة ، وعن طريق خلق حقائق مطلقة ، ورموز تمثل المنطقة
التي تحيط بها في مجموع الإدراكات المشمولة في العمل ، وعن طريق
التدليل على الموضوعية المستمرة للحقائق المطلقة ، والشكل والتقاليد .
كذلك فقد ابتدؤوا حلاً أكثر ديمومة وبحدود الآن مميزاً - المفارقة
الساخرة Irony . ليست هي تلك المفارقة العدوانية التي تسمى الى
اقتطاع كل ما لا خير فيه من تقليد موروث بل المفارقة التي تشكل السبيل
الوحيد للمحافظة على النظرة النسبية دون تسوية حل وسط وذلك
عن نية سليمة ، الا وهي الرد على الارسلات المتغيرة من العالم بقبالية
التغير عند المرء .

الحواشي :

- ١ - فاليري «Litterature» Tel quel
- ٢ - مالارميه «Victorieusement fui...» «Au seul souci de voyager»
- ٣ - «Manifeste du symbolisme», Le Figaro Littéraire, 18 Sept., 1886
- ٤ - مالارميه «Sur Poe» .
- ٥ - مالارميه «Magie» .
- ٦ - يصف مالارميه فن صنع الاستعارة عندما يكتب في (أزمة الشعر) : « إقامة علاقة دقيقة بين الصور ، وإتاحة بروز جانب ثالث منها ، مشرق وسهل الالفهم ، يقدم للتكهن » .
- ٧ - بودلير Fusées, XI .
- ٨ - بالنسبة للشعراء الرمزيين الذين حاولوا في تلك مالارميه ، شعراء من أمثال جودج رودنياخ (١٨٥٥ - ٩٨) ، ستيوارت ميريل (١٨٦٢ - ١٩١٥) ، أدولف ريتي (١٨٦٢ - ١٩٣٠) ، هنري دي ريجينييه (١٨٦٤ - ١٩٣٦) ، فرانسيس فيليه غريفين (١٨٦٤ - ١٩٣٧) ليس هناك متسع لتحقيق الانصاف . فعلى قواهم أن تتمثل ويعترف بها بشكل صحيح ، وتتمثل نقاط ضعفهم بصورة رئيسة في السبل التي جعلت المذهب الرمزي سهلا . وقد مالوا لتفصل الاسلوب الحكائي المجازي حيث لا تمثل الاشياء سوى تجريدات تخدم اغراضا سردية ، والى أسلوب رمزي حيث التجريدات محتواة في الشيء . وقد مثلوا اللغة المتغيرة بإيجاد مصنع مسبقا وعن طريق الاخفاق في تقسيته بدافع فكري حقيقي فقد جعلوا عملهم مجموعة من قصائد موسمية للترويج عن النفس ، ناعمة يسماها التشويق .
- ٩ - لا فورج «Dimanches» .
- ١٠ - فيرين «A la promenade» .

- ١١ - جورج مور « اعترافات شاب » (لندن ١٨٨٨) .
- ١٢ - سايمونز « الرقصات من جاوة » . (بشأن مجموعة ملائمة تحوي عدداً من القصائد المقتبسة) ، أنظر ر. ك. ر. ثورتون (محرر) ، « هارموند زورث » ١٩٧٠ .
- ١٣ - دالوسون « vanities » . رفايسلاو « أزهار المستنبت الدفا » .
- ١٤ - سايمونز « الى من في جفوة » .
- ١٥ - ينتمي عشاق فيرين الى سلالة مختلفة كلها :
خادعات أنيفات ، ولعوبات فانتات
- قلوب رقيقة لكن في حل من المجهود
المصدر : A la promenade
- ١٦ - سامين « Liminary Poem » .
- ١٧ - سامين « Visions III » .
- ١٨ - فاليري « Autour de corot » .
- ١٩ - بودلير
La Peintre de la vie moderne Eloge du Maquillage, (1863)
- ٢٠ - لي غاليلان « غروب في المدينة » .
- ٢١ - وايلد « سيمفونية بالاصفر » .
- ٢٢ - سايمونز « انطباع » .
- ٢٣ - مالارمييه « أزمة الشعر » .
- ٢٤ - بالطبع يمكن خلق تأثيرات الزمن الحاضر بالزمن الماضي حتى يبدو الامر انه امادة تأسيس الاتصال مباشر مع معطيات الماضي عن طريق محاكاة نماذج الادراك ورد الفعل المعاصر لتلك المعطيات. وعليه فـ «البحث عن الزمن المفقود» ليست رواية عن الذكريات بل صنعها التذكر ، وعليه أيضاً، تقع على مقاطع انطباعية بالكامل لدى زولا ، مثلاً « كان هناك الكثير مما يستحوذ على الانتباه ، ناجم عن المادة ، موكب من التناثر

و«صافيف الشمر» ، يعترضها بين الفينة والاخرى سواد بدلة سهرة او ستره
صدر طويلة» .

٢٥ - أدنو هونز Phantasus (١٨٩٨ - ١٩٢٩) .

٢٦ - باوند ، في Athenaeum ، ٢١ ايار ، ١٩٢٠ .

٢٧ - كرونيجر ، « النزعات الانطباعية في النثر الفئاني : القرن ١٩ و ٢٠ » .
مجلة الادب المقارن

مجلد ٤٢ ، ١٩٦٩ ، ص ٢٩٥

الحركتان : التصويرية والدوامية

بقلم : ناتان زاخ

- ١ -

بعد مضي نصف قرن على زوال شتى التجمعات ، كجماعة هولم ، وباوند ، وآمي لويل ، لا تزال التصويرية موضوع النزاعات الأدبية والمشاحنات الحزبية . وقد وصفت الحركة أوصافاً شتى ، من كونها مركز « ثورة في آداب اللغة الانكليزية تعادل في خطرها وأهميتها الثورة الرومانتيكية » (غراهام هاو) ، الى كونها « ليست أكثر من اعتراف بأن خلافاً قد أصاب الشعر » (ف. ر. ليفز) . وقد عدت. ت. س. ايليوت - وكان مقرباً من مدرسة باوندي في أولى سنواته في لندن - إنجازها في الشعر « انتقادياً أكثر منه ابداعياً » بينما شعر هوبرت ريد - وهو ذاته مؤلف للشعر التصويري - أن ت. إي. هولم ، ف. س. فلينت ، وه. د. (الشاعرة الامريكية هيلدا دوليتل) قد كتبوا ، بالتأكيد ، بعضاً من « القصائد الخالدات فحسب في قرننا هذا » . أما هاف كينر - والذي عمل كتابه « شعر إزرا باوند » (١٩٥١) ما لم يعمل أي كتاب عقب الحرب لإعادة تفعيل الأفكار التصويرية - فانه لا يصدع لأحد بحق الشاعر التصويري الا لباوند ويخلص الى أن تاريخ الحركة هو « الهية » . أما مذهب الصورة فقد تم تأويله بدوره على أنه « جانب من الرمزية دخل عليه التحديث ، لكنه تقليدي في الأساس » (فرانك كيرمود) ورد فعل خجول في واقعته ضد جماليات المذهب الرمزي (دونالد ديفي) . (١) ومع أن بعض النقاد يشددون على فارق أساسي بين نظرية ت. إي. هولم

ونظرية باوند فإن آخرين لا يرون في باوند أكثر من مدير أو منتج لافتراضات هولم . وقد أطلق على هولم نفسه تسميات شتى كفيلسوف طليعة عام ١٩١٤ ، وراسسكن ناقص *manqué* اخترم الموت في الحرب عمله كناقد فني ومتخصص في علم الجمال ، أو - بتقريب أقل - كدعائي مقتدر لأفكار الآخرين (كان بيرغسون ، جورج سوريل ، بير لازر وويلهلم فورينغر بعض ملهمة الرئيسيين) .

وإننا لنجد أنه حتى المساهمون في مجموعات الشعر التصويري أنفسهم ليس بمكنتهم أن يتفقوا حول طبيعة ومغزى الحركة التي ساهموا فيها . وعليه ، فإن رينشارد آلدينغتون - مع هـ . د . المعتنقة الأولى لأفكار باوند الجديدة - يرى ، وهو يستذكر الماضي ، أنه هو وزملاؤه قاموا ببعض « العمل الرائد المفيد » ، وكانوا وراء رواج الشعر الحر في انكلترا وحاولوا أن يبلغوا « مستوى صارما ، وإن كان ضيقا ، في الاسلوب » . أما فرانك ستيورات فلينت ، العضو في حلقة هولم السابقة وحلقة باوند اللاحقة ، فإنه يرى في التصويرية « حركة عامة هي نتاج العصر ودافعه » ، لكنه يشك فيما إذا كان باوند نفسه تصويرياً « بالمعنى الصارم للكلمة » . وباوند من جانبه يصف فلينت ود . هـ . لورانس - وهو مساهم آخر في المجموعات الشعرية التصويرية - بأنهم انطباعيون ، وقد انفصل لاحقا عن المدرسة بكاملها واتهمها بـ « تميع » أفكاره . أما ويليام كارلوس ويليامز الذي قبل المبدأ التصويري الأساسي بصدد الحاجة للابتعاد عن « الكلمة كرمز صوب العالم كواقع » ، فإنه برتاب في « الكمال الهيليني المسطح » لكثير من الشعر النصوري . وإعماله للتركيب ، وانتقائية « المطبخ الأدبي لباوند » (٢) . وأخيراً فإن لورانس الذي لم يسلم قط بالولاء النظري والذي صنع ماركته الخاصة من التصويرية الويتمانية رأى فيما وصفه فورد مادوكس فورد بأنه « الحركة الجيدة التنظيم الوحيدة في الشعر الانكليزي منذ أيام الأخوة ما قبل - الرافائيلية » أنه لا يعدو أن يكون واحدا من « أوهام » باوند ، بعد أن صرف النظر عن معظم عملها مستثنيا عمل هـ . د .

هذا ، وإن التناقضات - الحقيقية أو الظاهرة ، والاختلافات ، متجذرة في طبيعة التصويرية بالذات . وباعتبارها حركة فقد اشتملت على مراحل متميزة ثلاث : (١) جماعة هولم في عام ١٩٠٩ المكونة من شعراء مغمورين غير مقاتلين ناقشوا على مدى سنة أو نحوها شعرية جديدة « جافة وقاسية » في لقاءاتهم أسبوعية في مطعم سوهو ، برج ايفل . (٢) « مدرسة ١٩١٢ » التابعة لباوند الأكثر طموحا والأكثر ولعاً بالقتال بكثير . و(٣) التصويريون ما بعد باوند الذين وصمهم باوند بعد انقشاع وهمه بأنهم « Amygists » (*) بعد ترلي آمي لويل مقاليد الأمور . هذا ، ويقع بيتس ، وايليوت ، ولورانس ، وويليامز ، والاس ستيفنس ، وروبرت فروست ، وماريان مور ، وكارل سانديبرغ ، وهارت كرين وغيرهم من الأسماء البارزة في الحركة الانجلو - أمريكية الحداثيّة في القرن العشرين ، يقعون جميعاً ضمن الحقل الإشعاعي التصويري ، والذي قد لا يعني ، مع ذلك ، سوى التعرض ، عند مرحلة ما ، لتعاليم باوند أو الفة تجاربه (٤) . وإضافة إلى الدوامية ، خليفتها في الفنون الجميلة ، فإن التصويرية تنتمي إلى ما يدعى الآن غالباً بـ « الحركة الحداثيّة الكلاسيكية » . وعليه ، فإنها تحتل في آداب اللغة الانكليزية الموقع الذي شغلته تلك الحركات القارية - والمتزامنة بوجه الإجمال - من مثل المستقبلية ، والاجتماعية ، والتعبيرية . لكن أمام حركة لها مثل هذه الدعاوى فإن تأثيرها المباشر ، ولا سيما في انجلترا ، كان ضئيلاً جداً : « ليس لها رواج في انكلترا » على ما ذكر فلينت في رسالة نشرت عام ١٩١٥ . وأخيراً ، ومع أن بعضاً من أعمال باوند (دون أن تكون كبيرة الحجم بأي شكل) التصويرية بالتحديد هي ، على العموم ، في مصاف أفضل أعماله ، فإن أعمال زملائه بعيدة جداً عن أن تتصف بالاثارة ، ولولا المذهب الذي ارتبطت به ، لما جذبت ، على الأرجح ، في هذه الأيام إلا انتباهاً نقدياً ضئيلاً .

* Amygists كما نرى تتغلف في الصياغة Imagists ، أي جماعة آمي التصويريون ، هيلت في معرض التهمك (م) .

إنهم تسميتهم مبدئياً باسمهم الفرنسي *Les Imagistes* فقد ورد ذكر التصويريين علانية لأول مرة في عدد تشرين الأول ١٩١٢ من مجلة باوند *Riposte* حيث قيل إنهم انحطاطيو « مدرسة » هولم « المنسية » لعام ١٩٠٩ . وقد اشتمل مجلد باوند على طبعة ثانية لخمس من قصائد هولم (« الأعمال الشعرية الكاملة ل : ت. إي. هولم ») والتي صدرت ثانية ، كما كتب باوند ، « لأجل الزمالة الطيبة » ، لكن أيضاً لأنها تعود بالذكرى إلى « بعض الأمسيات واللقاءات » مع هولم وآخرين مما يدعى بـ « مدرسة الصور » العائدة له . وقد وعد باوند على نحو غامض أنه « بالنسبة للمستقبل فإن التصويريين *Les Imagistes* ... يحلون في حفظهم ورعايتهم » . وقبل ذلك بشهر استجاب لدعوة هاريت مونرو بإرساله قصائد لها وصفت بأنها على المذهب التصويري وذلك لمجلتها « شعر » التي أوشكت على ظهورها الأول : أولاً قصيدته « الكهل » ، واتبعتها بثلاث قصائد لريتشارد ألدينغتون وثلاث أخرى ل : هـ. د. التي حملها على التوقيع باسم « شاعرة تصويرية » (ربما لمنافسة جول رومينس الذي أضاف في ذلك الوقت «*Unanimiste*» (اجماعي) إلى اسمه) .

في عدد كانون الثاني الذي ضم أولى القصائد المنشورة ل : هـ. د. أشار باوند إلى وجود برنامج يدفع باتجاه الدقة . وقد شهدت مجلة (شعر) ، عدد آذار ١٩١٣ ، إصدار البيان الأول للحركة التصويرية والذي اتخذ شكل مقابلة أجريت مع باوند بوساطة فلينت لكنه مكتوب بصورة رئيسة من قبل باوند نفسه . وقد أتى في ركابه القصيدة الشهيرة (بضعة لآفات من شاعر تصويري) . وكانت ملاحظة فلينت تشمل العقائد الثلاث التي شكلت الموافقة عليها أول عمل للمدرسة الجديدة :

١ - التناول المباشر « للشيء » ، أذاتياً كان أم موضوعياً .

٢ - حظر استعمال أية كلمة لا تساهم في العرض أو التقديم .

٣ - بخصوص الإيقاع : يأتي في متوالية الجملة الموسيقية ، وليس في متوالية بندول الإيقاع (آلة لضبط الإيقاع في الموسيقى) . وقد كان القصد من « اللاءات » أن تكون بمثابة دليل صغير للـ « المرشح » الذي يرغب في كتابة ذلك النوع من الشعر « الأكثر صلابة وسلامة » والذي - كما ذهب تنبؤ باوند - سيكتب « أثناء العقد التالي أو نحوه » . وقد سنّ باوند ما يلي :

لا تستعمل كلمة زائدة ، ولا نعتاً لا يميّط اللثام عن شيء ما .
لا تستعمل تعبيراً مثل « أراضي السلام الباهتة » . فهو يفقد الصورة إنارتها . وهو يجمع المجرّد الى المحسوس . وهذا سببه عدم ملاحظة الكاتب أن الشيء الطبيعي هو دائماً الرمز الكافي .

أخسّ المجرّدات . لا تعد في الشعر المتوسط قول ما ذكر في جيد النثر . لا تحسبن أن أي شخص نبهه سيخدع عندما تحاول أن تتفادي صعوبات الفن العسر جداً الذي يتوفر عليه جيد النثر وذلك عن طريق تقطيع أسلوب تأليفك الى أبيات ...

لا تتصور أن فن الشعر يمكن أن يكون بأي حال أبسط من فن الموسيقى ، أو أنك قد تسرّ الخير قبل أن تصرف من الجهد على فن النظم ما لا يقل عما يصرفه معلم البيانو العادي على فن الموسيقى ...

وفي عام ١٩١٢ - السنة التي ظهرت فيها جماعة باوند الصغيرة لأول مرة - خبرت لندن العادمة للقياسة الثقافية بعضاً من الجيشان الذي واكب مقدم الحركة الحدائية على القارة وعبر الأطلنطي . وفي كانون الثاني صدرت « مجلة شعر » لهارولد مونرو بافتتاحية تدعو الى اعادة تعريف وظيفة الشعر والى كسر « أغلال اللغة الشعرية النمطة » . أما مختارات (الشعر الجورجي) وهي مجلة يحررها ادوارد مارش فقد

ظهرت (المختارات) لأول مرة معلنة بزوغ « فترة جورجية » جديدة ، ستكون « حين يحين الوقت في مصاف عديد الأعصر الشعرية العظيمة الماضية » . وعقب النجاح الإعلان العظيم الذي أحرزه المعرض ما بعد الانطباعي ، معرض روجر فراي لعام ١٩١٠ فقد افتتح المعرض المستقبلي الأول في لندن بتاريخ ١ آذار في ساكفيل غاليري ، وقد بشر كاتالوجه الضخم بحقبة جديدة في الرسم . وقد زار ماريتي مدعوماً بالرسامين بالا ، بوتشيوني ، كارا وروسولو ، لندن ليحاضر في موضوع الآمال والطموحات الخاصة بالحركة المستقبلية وآثار الفضيحة المتوقعة . زائر آخر كان الاجتماعي unanimist تشارلز فيلدراك الذي حضر محاضراته عن الشعر الفرنسي الحديث فلينت وربما باوند . عرض ويندهام لويس لوحته الزيتية القماشية الكبيرة kermesse وهي أول لوحة قماشية يرسمها فنان انكليزي يشير الى الدراية بالتطورات التكعيبية الأخيرة في باريس . كما تكررت الانتصارات القارية لحفلات الباليه الروسى لدياغيليف : كان ت. إي. هولم واحداً من كثيرين ممن سحرهم مسعاها (الحفلات) المؤاممة الباليه مع الأفكار اللاإنسانية التي ألهمت الفن المصري ، والاغريقي المهجور ، والبولينيزي . (٥) في عدد خاص من (مجلة شعر) قدم فلينت ما لا يقل عن ثماني مدارس رمزية محدثة وما بعد رمزية . وكانت المدارس والشلل منتشرة هنا وهناك . وإذا جذبتهم مكة الفنان الحداتي فقد أمضى باوند و هـ. دـ. والدينغتون معظم شهر أيار في باريس، حتى يظفروا بأول اطلالة على ما كان يوصف عموماً بالانبعاث . وقد شرعت (آثار الموسيقى على جماعة من الناس) لباوند - وهي شهادة باكرة على الأثر الذي خلفه هذا اللقاء الفرنسي - شرعت تبتعث بشكل تصويري الانفعال الجمعي لجمهور حفلة موسيقية على طريقة رومينس في (الحياة الوفاقية) و (كينونة متحركة) . وقد ذهب باوند في وصفه للفترة بكاملها بأنها (زمن الاجتماعيين) . وعند عودتهم الى لندن قرّ رأي الشعراء الشباب الثلاثة على «أن لهم الحق بأن يكون لجماعتهم اسم... كما هي الحال مع عدد من المدارس الفرنسية» .

ونتيجة لدعوة باوند الى الانتماء الى المذهب الجديد سرعان ما توسع التحالف الثلاثي وأخذ يبحث عن منصات مناسبة . وقد كان اول منفذ في امريكا في مجلة هاريت مونرو (شعر) . ففي النصف الاخير من عام ١٩١٣ أقنع باوند هاريت شو ويفر بتحويل الصفحات الادبية من مجلتها النسائية التي عدت تقريبا ضفة تذكر بها ، وهي (المرأة الحرة الجديدة) الى اقلام تنهج النهج التصويري . وبعد اعادة تسميتها باسم *Egoist* (الاناني) أصبحت الحصن المنيع للمدرسة في بريطانيا حيث تولى آلدينفتون مساعد رئيس التحرير ، وهو منصب بقي يحتله حتى عام ١٩١٧ عندما خلفته ه.د. وفيما بعد ت.س. ايليوت ، وعلى قدر مماثل من الاهمية كان ظهور اول مختارات شعرية كتبت بالطريقة التصويرية عام ١٩١٤ في كل من انجلترا والولايات المتحدة ، وهي « تصويريون » ويحررها باوند . على أن احد المساهمين الاحد عشر ، وهو جيمس جويس - وكان في ذلك الوقت في ترست - لم يلم في الواقع ، بالمبادئ التصويرية . كما أن فورد مادوكس هوفر (فيما بعد فورد) لا يمكن اعتباره تصويرياً بحق على الرغم من أن أفكاره الانطباعية قد أثرت تأثيراً كبيراً على باوند . أما البقية ، اضافة الى الثلاثة الاصليين ، فقد كانوا فلينت ، سكيبيو كاندل ، آلن ابوردر ، جون كورنوس ، ويليام كارلوس ويليامز ، وآمي لويل ، والذين تبدو مساهماتهم الآن مألوفة وتعدم المفارقة بحسب اي مقياس حدائي . وبعد ظهور المختارات بوقت قصير حملت الانشقاقات الداخلية بسبب الخلاف ، ولا سيما مع آمي لويل ، حملت باوند على قطع صلاته مع المدرسة . وترجع جميع انتقاداته لها الى ما بعد القطيعة . لكنه واصل ترويج معتقده التصويري تحت راية الحركة الدوامية - حركة ويندهام لويس الفنية التي ساعد باوند في تنظيمها واعطاء اسمها . وقد انتقلت قيادة المدرسة التصويرية الى آمي لويل التي نقلت مركزها الى الولايات المتحدة . وفي ظل كفالتها الحاذقة والقل تحريضاً فقد ظهر في بوسطن أعوام ١٩١٥ ، ١٩١٦ ، ١٩١٧ ثلاث مجموعات مختارة أخرى بعنوان (بعض الشعراء التصويريين) والتي انتقى المساهمون الستة عملهم من أجلها ، وهم (آلدينفتون ،

ه.د. ، فلينت، آمي لويل، جون غولد فلينتشر، د.ه. لورانس) ومع هؤلاء، بعد احتوائها على مزيد من المقولات حول المذهب التصويري، ومع بقائهم، بوجه الاجمال، مخلصين لمبادئ باوند^(٦) فان اسم المدرسة أخذ يحرز بعض الرواج . في عام ١٩١٧ أعلنت لويل أن « مجموعة المختارات قد أدت عملها » . ويحدود ذلك الوقت كانت حركة حداثة اوسع نطاقا ، ودون أن تشكل بأي حال مرادفا للتصويرية ، تشق طريقها مسبقا في عالم الكتابة الانكليزية . وقد ظهرت مجموعة مختارات أخرى على المذهب التصويري وكانت نتائج الحنين الى الماضي اكثر منها مغامرة جديدة - معنونة بالعنوان ذاته في عام ١٩٣٠ . وقد كتب آلدينغتون في سيرته الذاتية بقلمه ، بعد إطلاقها على يد فورد مادوكس فورد وغلين هفس ، كتب انها اشتملت على « قصائد لكل واحد ساهم من قبل (بمن فيهم جيمس جويس وكارلوس ويليامز) باستثناء آمي المسكينة التي كانت متوفاة ، وسكيبويد كانل الذي لم نعر له على اثر ، وإزرا الذي كان مستاء » (٧) .

- ٣ -

على الرغم من بعض الحجج المناقضة فان استمرار عمل الحركة التصويرية من حلقة هولم الى مدرسة باوند يمكن تقفيه على الفور . هذا ، وتمثل قصيدة جوزيف كامبل « بياض الفجر » نوع القصيدة التصويرية القادمة من الاول :

بياض الفجر .

ضفة من غيمة اردواز - رمادي تنوخ ثقيلة فوقه .
والقمر ، مثل شيء مصطاد ، يساقط في الغيمة .

« إن تركيب القصيدة الطفيف ، ودون أن يتسم بالتفاهة ، على الصورة يرجع صدى التشديد الرمزي على الشكل الاساسي مستثنيا كل ما يزعم انه مادة خارج الشعر . وعلى الرغم من انها توحى بشكل

معتدل بالمزاج أو الحالة النفسية فإنها تقلل الى الحد الأدنى من الاستغراق الشخصي للشاعر وهي ليست رمزية على نحو جلي بمعنى أنها تنوب مناب أى شيء متميز عن معناه السطحي المحدد . تحهد القصيدة لاستحواذ الاقتصاد الكلامي وخفتها تذكر بالهايكو الياباني .

تلقى قصيدة هولم « فوق رصيف الميناء » مزيدا من الضوء على مثل هذه القصائد « النووية » المتميزة انطباعياً لكن المكثفة على نحو غير مألوف ،

فوق الرصيف الساكن منتصف الليل ،
مشبكاً في ارتفاع حبال الصاري العالي ،
يتدلى القمر . وما بدا بعيداً جداً
ليس سوى بالون طفل منسي بعد اللعب .

وقد جادل هولم بأن القصائد العظيمة للأزمة العريقة كانت تشبه الأهرامات . « عالج الشعر القديم أشياء كبيرة » ، وأصبحت مؤلفيه لائحة « المرض ، والتوق الشديد للخلود » . في الحركة الرومانسية غدا الحافز الهرمي اشتهاً للاتناء متطاول ، فوضوي ، لا حد له . وبالمقارنة ، فإن القصيدة الجديدة ، الموازية لموقف ميتافيزيقي جديد أو متنشط يرى الى الإنسان كـ « حيوان غير عادي ثابت ومحدود » ، تتألف من أشياء صغيرة وجافة و « انفعالات الشارع » . وكما بارز به — وهو ملهم رئيس لمجلة (العمل الفرنسي) التي أعجب بها — فإن هولم رأى التحول من المطلق الى النسبي على أنه علامة الفن الحديث . وقد صدع للرمزيين بأهمية الاستعارة التي يمكنها وحدها أن تمثل بكل دقة « شيئاً أو فكرة في الدهن » ، دون وجوب اللجوء الى مخزون اللغة الجاهز دوماً والمكون من الأضداد المجردة والكليشيهات المتبدلة . وقد كتب ما مؤداه أن الطبيعة « تضغط على الشاعر كيما تستخدم كاستعارة » . وبما أن الأشكال الشعرية القديمة والمتناظرة التي كانت فيها المقطوعات الشعرية « تشكل وتلمع كالجواهر » قد وصلت الى الاستنفاد المحتوم وكان إزهار الشعر

مستحيلاً من دون تقنية جديدة فقد شرع هولم ينتصر لنظم شعري غير
عمودي يقارب دون أن يتطابق مع الشعر الفرنسي الحر خصيصاً على أنه
الوسيلة الجديدة المناسبة للحساسية الجديدة .

وبصدد كثير من هذه النقاط يبقى مذهب باوند قريباً على نحو
ملحوظ من هولم ، برغم التباين الكبير في شعري الرجلين الذي نظم
لتمثيل المذهب . فبالنسبة لباوند تبقى التصويرية ذلك « النوع من
الشعر الذي يبدو معه الرسم أو النحت كما لو أنه » في طريق صيرورته
الى كلام . « . وعليه ، فان الصورة - « تلك التي تقدم مركباً فكرياً
وعاطفياً في لحظة من الزمن » - تتصور انصهاراً للعفوية والتكثيف
والانضباط النقدي . كذلك فهي - وهنا يقدم باوند فكرة اقر لها بأنها
كانت الأب الشرعى للمعادل الموضوعي *objective correlative*
عند ايليوت - « معادلة للانفعال . إن معادلة الصورة تختص بعلاقة قائمة
بين الأشياء ، وهي ليست لقطة كاميرا لفظية لشيء ما . ولعل باوند قرأ
مالارميه في الأصل أو في اقتباس آرثر سايمونز : « لإقامة علاقة دقيقة
بين الصور بما يتعين معه ظهور وجه ثالث متكامل وواضح » . كذلك
لعل وقع على فكرة برغسون التي مفادها أن « ليس هناك من صورة تحل
محل حدس الديمومة ، لكن يمكن لصور كثيرة متنوعة مستقاة من مراتب
مختلفة للأشياء أن ترشد ، من طريق تناحي عملها ، الشعور الى ذات
النقطة التي يتم عندها اقتناص حدس معين » . لكنه لا بد وأن كان ملماً
بأفكار هولم التي أوحى بها برغسون :

لنقل إن الشاعر يحركه منظر طبيعي محدد . فيختار
من ذلك بعض الصور التي ، عند وضعها في تراصف مع
بعضها في أبيات منفصلة تفيد في الإيحاء ، وابتعاث للحالة
التي يشعر بها . . . وصورتان مرئيتان تشكلا ما يمكن أن
ندعوه نفمة موسيقية مؤلفة فهما تتحدان للإيحاء بصورة
تختلف عن كليهما .

هذا ، ويتعلق الاسهام الأكثر شهرة لباوند بحقيقة أن أمثال الأفكار التصويرية هذه - وفي عديد نقاطها تدين بشكل كبير للتفكير الرمزي - الانطباعي - قد تطورت بالتدريج الى خطة ضد رمزية وضد انطباعية . وقد طرح فكرته عن الطريقة الرمزية التي تعدم الدقة التامة (٩) :

لقد تعامل الرمزيون بـ « الاقتران » أي بنوع من التلميح يقارب الحكاية الرمزية . لقد خفضوا مقام الرمز metonymy الى مقام الكلمة . وجعلوه نوعا من كناية (يكتبها باوند Metonymy) . ويمكن لاحدهم أن يذهب في فظاظته « الرمزية » مثلا ، باستخدام المصطلح « صليب » ليعني « محاكمة » . إن رموز الكاتب الرمزي لها قيمة ثابتة ...

وكجزء من حملة شاملة ضد جمالية القرن التاسع عشر فقد ارتاب في صدق الحركة الرمزية بسبب « نعومتها » وتعسفها ، ونبذها النهائي « لعالم الأمر الواقع » والطموح الى اللامتناهي وتجاربها في الحس المترمن Synaesthesia والوضيعات الشيطانية المرتبطة بالرمزيين والانحطاطيين . ولئن هدفت التصويرية الى علاقات صادقة و « دائمة » فقد برزت على نحو مفاير نظريا إن لم يكن دائما بالممارسة العملية ، عن الصور - الكلامية الخيالية السريعة الزوال عند الانطباعيين . وعلى نحو مماثل فقد أدان هولم محاولات ييتس لـ « تعظيم حرفته عن طريق الايمان الشديد بعالم فوق - طبيعي ، والذاكرة السلاية ، والسحر ، والقول بأن الرموز قادرة على استدكار هذه الأشياء حيث يعجز النثر » . وقد عد كل هذا « محاولة لاستحضار اللاتناهي مرة ثانية » . لكن تعلقه الشديد ببرغسون واحترامه للشعر الحر الرمزي مبدئيا جعله يقصّر عن رسم الحركة بكاملها بأنها تجسيد آخر للحركة الرومانسية « الضبابية » .

وعليه ، ورغم أنه متجذر في هولم فإن باوند يخطو بالنظرية التصويرية خطوة كبيرة الى الأمام ، حيث يؤكد عمله هو على النجاح . وبينما يتطور المذهب فإنه لا يستوعب المركبات الاستعارية أو التطابقية فحسب بل أي مقطع لفظي مباشر ، وغير مزخرف ، واقتصادي . واذ يركز في الأصل على « نقاط » موجزة « من الحد الأعظمي للطاقة » فإنه (المقطع اللفظي) يتوسع بمضي الزمن أو يتحول كيما يفسح في المجال لمزيد من عمل أكبر وأكثر طموحا . وحيث إن التطور المنطقي مستبعد والانشاء السردي التقليدي مطروح جانباً فإن معمارية التسلسل ، وتوصف أحيانا **بالكولاج** ، تصبح منطقية ، ويلقى (منطق الخيال) المساندة ضد (منطق المفهومات) - يقول ايليوت في معرض نصحه للمبتدئ في مقدمته لـ (Anabase) لسان جون بيرس : « يجب على القارئ أن يدع الصور تسقط في ذاكرته تباعاً دون مساءلة معقولة أي منها إذ ذلك بشكل يتم الحصول ، في النهاية ، على تأثير إجمالي . على أن هذا الانتقاء لسلسلة الصور والأفكار المتتابعة لا يعرف «الفوضوية» . وبعيد هذا فإن أفكار الصورة الاجمالية أو المهيمنة تأخذ بالتوطد . كتب باوند : إن جنة Paradise دانتى هي الصورة الأكثر روعة ، «ويمكن لمسرحية» **نو Noh** » (المسرح الياباني - م) كاملة أن « تتألف من صورة واحدة » .

هذا ، وقد جلب تعاون باوند مع انصار الحركة الدوامية مزيداً من التعديل إضافة الى بعض الارتدادات الواضحة . وقد قوى الالحاح الدوامي على الحركة ، والطاقة والتكثيف - وهذه سمة عالمية لفن ما قبل الحرب (البرغسوني الالهام) قوى من اعتقاد باوند بأن تراصف الصورة - المركب يجب أن يكون فاعلاً أكثر منه سكونياً وثابتاً - كما مال فن النحت الكلامي عند غوتيه ، وه. د. والدينغتون مراراً كثيرة . وترجع أفكاره المؤثرة لاحقاً عن « النماذج القاعلة » في أصولها الى هذه الفترة من تطوره . فصوره الدوامية تدوم ، وتتغطف فجأة ، وتخفق ، وتضرب ، وتسقط ، وتتحرك ، وتتضارب ، وتقفز ، مصحوبة بتوكيد

جديد على الصراع والتشويه . واذ تأثر بالفن (الهندسي — المجرد) الدوامي فقد كتب باوند (لعبة الشطرنج) التي نرى فيها لوحة الشطرنج، والبيادق ، واللعبة تتحرك وتتضارب بطريقة زاوية ، « مكثفة » . ومن باريس التكعيبية كان ويندهام لويس قد استورد الاصجاب حتى العبادة بدوانييه روسو . ووجد باوند نفسه ملزماً بقطعة سوربالية Heather كانت (على ما كتب هو) لاشخصية وتصادفت مع الصور الجديدة والنحت الجديد . على ان هذه التجارب مع ذلك ، لم تتابع . كما حدث غالباً ، وبعد ان احرز نقطته الفنية أو المذهبية ، ان فقد باوند الاهتمام ، واتجه صوب مكان آخر . لكن قدر « للاحساس بالشكل (الفني) المكتسب اثناء العملية ان يترك أثراً دائماً على شغله . وقد اعاد تعريف الصورة برهنا بأنها دوامة :

ان للصورة ليست فكرة . انها تجمع أو عقدة مشرقة . هي ما بإمكانني ، ومن واجبي ، بحكم الاضطراب ، أن أدعوها دوامة ، منها ، وخلالها ، وفيها تندفق الافكار على الدوام .

وعلى نحو اقل أهمية ربما كان التحيز الدوامي المضاد للتصويرية (« نريد أن ندع الطبيعة والناس وشأنهما ») يضفي على تفكيره لونا « موسيقياً » مجرداً . وإذا كان دائم البحث عن مناصرين ، معاصرين أو خلافة ، فقد قرأ باوند وقبس (عن الروحاني في الفن) لكاندينسكي، والذي أعيدت كتابة مقتطفات منه في مجلة لويس (بلاست) ، وكتاب أبولينير الرائد (الرسامون التكعيبيون) وكانت (بلاست) نفسها قد توقفت جزئياً كتاب الأخير (معاداة التقليد المستقبلية) ومحاضرة ويستلر (الساعة العاشرة) . واذ طرح افكاره الدوامية عن « مفهوم موسيقي عن الشكل » ، وأعاد صياغة هبارد بيتر « جميع الفنون تطمح على الدوام نحو شرط الموسيقى » ، فمن المحتمل أن لا يكون باوند قد لاحظ بشكل كامل بأنه كان ، من جراء ذلك ، يصطف ، على الأقل في هذا الخصوص ، مع التيار الرئيس للرومانتيكية والرمزية .

يمكن وصف الصورة image التي اختطها مذهب باوند
الناضج ، لكن غير المحسوم بشكل مرض ، بأنها مضمون تم
ادراكه كشكل . فهي توفر واسطة الارتياح والاستكشاف
وهي ، بتعبير باوند ، « بؤرة جديدة » . وان اندماج مثل هذه
البؤرة الجديدة مع بعض المادة الشعرية materia poetica
القديمة هو المسؤول عن معظم الملامح الجديدة - القديمة
المثيرة في الشعر التصويري الأول .

كذلك كان تفكير هولم يتطور على نحو مشابه ، بالرغم من أن
اهتماماته قد تحولت كلياً بحدودئذ الى الفنون الجميلة . وإذ أهتمته قراءته
لفورينغر فقد أقر هولم بالفضل للفن الهندسي الحديث في إحاطته بالتقليد
الموروث لحيوي والانساني الذي كان سائدا منذ النهضة والذي ربطه مع
الرومانتيكية المتمركزة على الذات . ومع انجذابه بشكل رئيس نحو
آفاق « نزع الصفة الانسانية dehumanization » - في بيانه في
(بلاست) جعل النحات الفرنسي غوديه - برجيسكا عبادة الذات
البشرية نذير الفساد الفني - فقد وضع هولم أساس صرح نظري سعى الى
تفسير شغل بيكاسو ، وايبشتاين ، وغوديه ، ولويس ، ونيفينسون ،
وبومبيرج ، وود زورث . وقد أكد بأن الاشكال تتبع الحاجات ، وقد
يستخدم الانسان الغربي الحديث « صيفاً » مستقاة من حضارات
بائدة ليعبر عن حساسيته وحاجاته المتبدلة . وتكتسي محاضرة هولم
في كانون الثاني عام ١٩١٤ (الفن الحديث) أهميتها كنقطة علام في تاريخ
الحداثة الانجليزية في الفنون الجميلة كما اكتست محاضراته (الرومانتيكية
والكلاسيكية) في تاريخ الشعر . وعندما قتل ، في أيلول ١٩١٧ ، كان
منهمكا في تأليف كتاب عن صديقه ايبشتاين . أما صديقه الآخر غوديه ،
الذي كرس باوند له كتابا عام ١٩١٦ ، فقد قتل في المعركة أوائل حزيران
١٩١٥ .

لعل من الأفضل أن نرى إلى الحركة التصويرية كمذهب الصلابة hardness ، المفهوم الأكثر شيوعاً والأوسع نطاقاً في مفردات الحركة. وعلى المستوى الساذج فقد تعبر « صلابة » الفنان التصويري ببساطة عن إشارته عند انتقاء المواد - ومنه ، حجر صلب أو عظام صلبة مقابل نغمات الموسيقى الناعمة أو الرخيمة ، والألوان خفيفة ناعمة ، وروائح زكية ناعمة أو نعومة الحرير ، كلها فتنت روح عقد التسعينات الكئيبية وخلاف ذلك العاكفة على المذات في آن . وبصورة أكثر جذرية فإن التعبير ينطبق على الأسلوب ، والإيقاع ، والانفعال . وعملاً بأحكام الفنان التصويري يفدو الشعر صلباً (١) عندما يكون موجزاً ومتخلياً عن التوشيات الزخرفية كافة ، و (٢) عندما يعبر ، عند بقائه قريباً من الخطاب اليومي ، عن بعض من صلابة الواقع اليومي ، و (٣) عندما ينحو نحو الموضوعية الحسية ، ويتحاشى ، بالتالي ، الدفقات العاطفية ، و (٤) لأنه عندما ينقل ما يرمي أن يكون وصفاً دقيقاً لموضوعه فإنه يقارب طرائق العالم « الصلبة » في ملاحظته الصارمة للوقائع التفصيلية ، و (٥) عندما « يتجزأ على الذهاب إلى سلة القمامة بحثاً عن موضوعاته » (مديح باوند) لعمل فليتشر ، و (٦) عندما يتحاشى التفعيلات المتناسقة والمتزامنة والتي توسم بأنها رخيّة ، رتيبة ، ومنومة ، ويتقنّى في إيقاعاته ، عوضاً عن ذلك ، حواف « الأشياء » الخشنة (أي غير المنتظمة) . وحتى التركيز على الصورة يمكن تأويله بدلالة الرغبة في صلابة مقاومة ، حيث ان الصورة هي أقل العناصر الشعرية « قابلة للتحويل » .

في انشغالها بالصلابة تؤلف التصويرية حركة تنتمي إلى القرن العشرين بحق . وفي هذا فهي قريبة من المستقبلية ، التي تشاركها بعض معتقداتها الأساسية ، بقدر ما هي قريبة من التعبيرية ، التي تختلف عنها في كثير من الوجوه الحاسمة . وعندما يطمح إلى شرط النحت أكثر منه إلى شرط الموسيقى فإن العمل التصويري يبدي علاقة تجانس مع ما يسمى في الألمانية Dinggedicht (القصيدة - الشيء) وشغل ريلكه

المثائر برودان . فعربة ويليامز الحمراء الصغيرة برقت بماء المطر -
لا شيء أكثر ولا شيء أقل ، فقط ذلك - تشكل تصويرية في أقصى
موضوعية لها . وايدولوجية باوند (أضف عليه الجدة) تشابه ما فهمه
بريخت ، والسورياليون ، والمستقبلون الروس والطيان من الشعار
نفسه . وأخيراً ، تجد التصويرية في التصويرية الروسية الحساسة تجاه
« أخطاء » الحركة المستقبلية لكن المدينة على نحو مماثل للحركة الرمزية
والانحطاطية تجد نظيراً غريباً كانت تجاهلت وجوده . (١٠) واذا ننظر إليها
من هذا المنظور القاري يغدو واضحاً أن التصويرية كانت « حركة عامة ،
نتاج العصر ودافعه » في معنى أوسع مما قد يكون تهيأ لفلينت . والحق
أنه ، ، بالاجمال ، يمكن أن نميز في كثير من شعر أوائل القرن العشرين
دافعين متعارضين في حالة الفعل : الجمالي المحض للصورة ، بما له من
نفور من الاهتمامات البلاغية وغير الفنية وميله النخبوي ، وإيمان
ديمقراطي بالتعبير والتصوير ، بما له من توكيد على الشرط البشري ،
وعلى الفن كانشغال ، وما فيه من احساس بالشاركة والاخوة تعمق على
نحو صوفي .

والى جانب الامعان في تقريبهما من بعضهما ، بل تركيبهما في كثير
من الحالات فقد بدا أن اندلاع الحرب العالمية الاولى يزكي الحركة
التصويرية على أنها فلسفة الاسلوب . وعلى حين غرة فقد أصبحت
الصلابة التي تطلبتها الحركة كواسطتها الحديثة خبرة مشتركة لجيل
كامل على جانبي الخندق . و « ليونة » الحركة الجمالية أواخر القرن
التاسع عشر ، وهي نفسها ردة فعل على عام متصلب قد اخلت تستبدل
الآن بحالة عقلية تتناغم مع واقع هو حتى أكثر صلابة . لكن نسبه ،
نسب « دين الجمال » سيوفر دائماً عملاً تصويرياً مميزاً يتسم بذلك
العرق « اللتين » المقلق الذي لا تفلح اية صلابة قط ، مرجوة كانت أم
متكلفة ، في ملاشاته كلية .

ان تقويما للحركة التصويرية يعتمد الى حد كبير على نظرة المرء لحدودها . فاذا اعتبر احدها مجمل شغل باوند اللاحق تصويريا ، او اذا ذهب احدها ابعد من ذلك واحتسب ايليوت ، وييتس لاحقا ، والاس ستيفنس ، وديلان توماس ، تصويريين ، كما فعل بعض النقاد ، عندئذ تتقلد تجمعات « برج ايفل » الصغرة ، وجماعات ١٩١٢ - ١٧ أهمية عظمى . على انه في حالة باوند يبدو ان تفريقا بين العمل التصويري والا تصويري مسوغا . وبدوره ، فإن قول والاس ستيفنس المأثور عن الشاعر بأنه « كاهن اللا مرئي » يتناقض مع المبادئ الأساسية لمذهب باوند ، مثلما اعتقاده هو بأن « الواقع هو فراغ » ينتظر الكلمات للملئه . كما لا يجوز أن نحسب المشاركات الوجدانية لإيليوت ، التي لا مزية فيها ، خطأ بأنها مواءمة ومطابقة . وعلى الرغم من أن طرحه المشهور للمعادل الموضوعي يحمل مشابهة شكلانية لـ « معادلة » باوند فان نظريته (على ما يجادل دونالد ديني بحق) تختلف ، في الواقع ، عن نظرية باوند . ومثل هذه القرابة التي توجد في هذا المثال وغيره يمكن عزوها دون حرج الى الارث الرمزي المشترك والى (*Zeitgeist* روح العصر) المشتركة (المستقبليون أيضاً كانوا يزعمون بأنه « بهذه الطريقة فإننا نخلق نوعاً من جو انفعالي عن طريق التنقيب خلل التماعات الحداث عن المشاركات الوجدانية والروابط التي تقوم بين الصورة الخارجية (المحسوسة) والانفعالات الداخلية (المجردة) » (١١) هذا ، ويمكن ربط تشديد ايليوت على نزع الهوية الشخصية و « الانفعالات الفنية » ، واهتمامات ويليامز بـ « الحياة الدنيا » ، وإيقاعات ماريان مور وأساليبها النثرية ، يمكن ربطها جميعا بطريقة أو بأخرى بالمعتقدات التصويرية . لكن تقليدا فرنسيا - أوروبيا يمتد من فلوير ورامبو ، والبارناسيين ، وصولا الى « كلاسيكي » (العمل الفرنسي) *Action franchise* الذين لهم اسلوبهم الخاص يوفر خلفية ومنظورا أسلم .

من السهولة بمكان أن نتطلب من التصويرية مطالب تكثر أو تقل .
إن سلسلة الجماعات لأعوام ١٩٠٩ - ١٧ تستشعر نقطة انعطاف في
الشعر الانجليزي والأمريكي ، وإلى حد ما تجسدها . وبالتحديد أكبر
يبدو مسوغا أن نشارك ستيفن سبندر القول بأن الحركة « عزلت الوحدة
الأساسية للقصيدة (الانجليزية) الحديثة » ، إضافة إلى القيام بالحملات
لتعديل الزيادات الرومانتيكية (رغم أنها ، على نحو يقبل الجدل ، هي
نفسها ظاهرة رومانتيكية ، كما وسماها باييت بالفعل) . وقد انتصرت ،
مثلها مثل الكثير من معاصريها من المدارس والأفراد ، للصنعة في الشعر ،
وحضت على المقاربة التجريبية للفن ، (١٢) وأعادت تأكيد أهمية الخطاب
الحي بالنسبة لشعر حي . كما أدخلت الإيقاعات غير المنتظمة على نطاق
واسع وأكدت على أنه لا يمكن أن يتحمل الشعر طويلا تخلفه عن النشر
إذا لم يرغب في أن يكون نابيا عن حساسية جديدة تنحو نحو التصلب .
وإلى جانب المدارس الحديثة الأخرى التي كانت رفضت العالم الآخر
فقد حاججت على نحو مقنع بأنه حري بالشعر أن لا ينأى بنفسه عن
عالم الأشياء إذا لم يرغب في أن ينتهي إلى موسيقى « محضة » ومزاج
صرف . وقد سعت بجد إلى أن تختط تقليداً خاصاً بها لكن انتهت إلى
أن تستبدل اقليمية عالمية باقليمية وطنية (المتروك هو المقترون بالباء)
(وهنا يتحمل باوند المكرمة والمذمة معا) . ومع توافرها مع مناخ فكري
شدد على الفعل فقد تعثرت بشكل خطير عن طريق تشخيصها الصورة -
أكثر العناصر الشعرية مقاومة للانسحاب - كأكثر عناصرها « حركية »
ودينامية . وبمساواتها بين التجريد والبلاغة الفارغة (وبهذا قوضت
طموحاتها الفكرية الخاصة بها) ، وبحظرها الوصف والتوشية ، وإهمالها
لتركيب الجملة ، والمعمار ، والتطور ، والتابعة ، و - على مستوى
مختلف - استكشاف العمليات النفسية ، ووقوعها ، غالباً ، في نوع من
تبلد الأحاسيس وتفاهتها فقد مضت تعيد بناء القصيدة الحديثة مما
اعتبرته ، على نحو صائب أو مجانب للصواب ، خليتها الأصغر ، والأكثر
عضوية والأكثر وثوقية . وترجع صدى أفكار شبيهة بأفكارها خلال
موضوعية ويليامز وجوكوفسكي في أوائل الثلاثينيات ، والشعرية
« الاسقاطية » لتشارلز أولسون في الخمسينيات ، والاقلاية *minimalism*
في الستينيات حتى فترة متأخرة من الوقت الحاضر .

الحواشي :

- ١ - غراهام هاو ، الصورة والخبرة (لندن ١٩٦٠) ، ف. د. ليفز ، معان جديدة في الشعر الانجليزي (لندن ١٩٣٢) ، ت. س. ايليوت في (كرايتيريون) ، تموز ١٩٣٧ ، هيربرت ريد « ما القصيدة ؟ » في كتابه « قصائد مختارة » (لندن ١٩٦٦) و « الخبرة المعاكسة » (لندن ١٩٦٣) ، وفرانك كيرمود « الصورة الرومانسية » (لندن ١٩٥٧) ، ودونالد ديني « ازرا باوند : شاعر كنعان » (لندن ١٩٥٥) .
- ٢ - انظر « مقالات مختارة لويليامز كارلوس ويليامز » (١٩٥٤) ص ١٠ - ١١ - ٢٣ - ٢٤ .
- ٣ - يدرج فليمنت في لائحة الأعضاء الى جانب هولم وهو شخصيا ، ادوارد ستور ، ف. و. تانكريد ، جوزيف كامبل ، فلورانس فار . كذلك حضر باوند لكنه لم يفعل في هذه الرحلة ، على ما بدا ، سوى « محاولته لتوضيح (أو دحض) نظريتنا من وقت لآخر » بمساعدة اقتباسات من شعراء التروبادور (ف. س. فليمنت « تاريخ الحركة التصويرية » مجلة (ايفويست) ، ١ أيار ١٩١٥) . لمزيد من المعلومات انظر بيتر جونز (محرر) ، « الشعر التصويري » (هارموند زورث ١٩٧٢) .
- ٤ - كمصدر رئيس للأفكار التصويرية فقد كان أكبر تأثير لهولم من خلال باوند ، ولم تظهر مقالاته الرئيسة إلا بعد وفاته ، في « تأملات » (١٩٢٤) . وقد أعطى ادوارد ستور ، البارز في مناقشات « برج ايفل » النقاط الرئيسة لتعاليم هولم في مقال منشور في مؤلفه « مرايا الوهم » (١٩٠٩) وفي مقدمته لمختارات ويليام كوبير (١٩١٢) . وهي أول صفة مكتوبة من الأفكار التي ترتب عليها الانتظار انني مشر عاما أخرى قبل ان تطبع باسم مؤلفها الصحيح .
- ٥ - ا. د. جونز « حياة وآراء توماس إيرنست هولم » (لندن ١٩٦٠) ص ٩٢ - ٩٣ .
- ٦ - انظر خاصة المقدمة لمختارات ١٩١٥ - التي كتبها آلدينغتون مع بعض التغييرات من قبل آمي لويل . يعتبر هيربرت ريد هذا « الموقع التقليدي » للمذهب التصويري ويقتبس مبادئه الستة في « الخبرة المعاكسة » (لندن ١٩٦٣) .

- ٧ - ريتشارد ألدينغتون «الحياة من أجل الحياة» (لندن ١٩٦٨) ص ١٣ - ١٣١ . ولكن ألدينغتون أغفل آلن أبورد ، وهو مساهم آخر من المساهمين الأوائل ، وكان إذ ذاك متوفى كذلك ، ولم يكن له تمثيل كذلك في مختارات ١٩٣٠ .
- ٨ - انظر في هذا السياق « الاسلوب في الرواية الفرنسية » لستيفن أولمان (أكسفورد ١٩٦٤) ص ١٢١ - ٦ .
- ٩ - أذرا باوند ، غوديه - برجيسكا (هيسل ١٩٦٠) ص ٨٤ .
- ١٠ - ومع ذلك فقد أطلع التخلييون على جهود مجموعة لندن من خلال مقابلة طويلة (سترلييتس ١٩١٥) ل : جينايدا فينجيوف «Angliskie Futuristi» والذي كان أجرى مقابلة مع باوند .
- ١١ - انظر مقدمة لمعرض برنهام - جون وساكفيل غاليري (١٩١٢) في Archivi del Futuérismo (روما ، دون تاريخ) مجلد ١ ص ١٠٨ .
- ١٢ - ستانلي لـه كوهمان « الحركة التصويرية » (نورمان ، أوكل ١٩٥١) ص ٢٢٥ .

الحركة المستقبلية الإيطالية

بقلم : جودي راوسون

— ١ —

ظهر بيان الحركة المستقبلية أول ما ظهر في (الفيجارو) عدد ٢٠ شباط ١٩٠٩ . وكان كاتبه إيطالياً ، فيليبو توماسو مارينيتي . وعلى الرغم من أن هذا الكاتب قد عرف أول ما عرف في باريس إلا أنه كان أيضاً ناشطاً في ميلانو منذ العام ١٩٠٥ كمحرر لـ *Poesia* والتي كان أحد أهدافها ترويج أعمال الرمزيين الفرنسيين في إيطاليا بإذاعتها وإشهارها . (في اللاحق زعم مارينيتي أيضاً^(١) بأن زولا ، وويتمان ، وجورج كاهن وفيرهيرن هم من سابقيه - في مقالة معنونة بعنوان مميز لها « نحن ننكر معلمينا الرمزيين ، آخر عشاق القمر ») . وفي هذا البيان ، وهو أول بياناته المتعددة ، أعلن مارينيتي : « من هنا من إيطاليا نحن نذيع بياننا هذا للعالم بأجمعه . . . هذا لأننا نريد أن نحرر هذا البلد من الفنغرينا النتنة لأساتذتنا ، وعلماء آثارنا ، وأدلائنا السياحيين وتجار عادياننا » . وقد شدد على أن إيطاليا لبشت، ولفترة طويلة ، دكاناً لبيع سقط المتاع . وقد آن الاوان الآن لإحراق مكتباتها ، وإغراق متاحفها وأروقتها الفنية وهدم مدنها المقدسة^(٢) .

وبالمقارنة مع المشهد الفرنسي فإن المشهد الأدبي الإيطالي لم يكن مثيراً . كان دانونزير حالياً شخصية العصر الأدبية الأولى . أما كاردوتشي الذي استهوت « قوته » مارينيتي أكثر مما فعلت « انثوية » ورهافة

دانونزيو فقد توفي منذ سنتين . أما الكتاب الآخرون من أمثال باسكولي ، فوغازارو وحتى فيرغا فقد كانوا ، بالمعايير الدولية ، ضعيفي الشهرة والفاعلية . على أن البيان ، رغمًا عن ذلك ، لم يوجه إلى إيطاليا وحدها، بل من إيطاليا إلى العالم . وقد قبل التحدي خارج إيطاليا في العديد من المجادلات المريعة . مع التكميين ، مثلاً ، ومع جماعة أبولينير الأورفيين (نسبة إلى أورفيوس) ، ومع جماعة ويندهام لويس من الدواميين . وسرعان ما اكتسبت هذه المجادلات نكهة شوفينية وطنية ، ولا سيما أثناء السنوات المبكرة للحرب العالمية الأولى . وقد كان سبب الخطأ السهل بين المستقبلية والفاشية يعود إلى هذا العنصر الشوفيني فيها .

وصف التمهيد للنقاط الأحدى عشرة في البيان كيف أنه كتب من قبل مارينيتي وأصدقائه (بوزي وكافاتشيولي ، على ما بدا) ذات ليلة في شفته في ميلانو . وقد تباهاوا بشكل عدواني بقضائهم ساعات الليل سوية مع وقادي السفن ، ورجال الاطقاء في محطات السكك الحديدية، والمخمرين ، والحافلات و « السيارات الجوعى » . ويجري الكلام عن السيارات كحيوانات متوحشة - fauves (أي الحيوانات ذوات الشعر الأشقر كالظباء والأسود - الخ - م -) باللغة الفرنسية . (وقد أقيمت معارض الصالونات لحيوانات الـ fauves في عامي ١٩٠٥ - ١٩٠٦) . ويأتي تالياً وصف لرحلة يقومون بها في سياراتهم الثلاث ، هروب من العغل إلى المحوّل الذي سيبتلعهم هو نفسه . وقد انتهت النزهة بانقلاب سيارة مارينيتي في خندق عند محاولته تفادي اثنين من راكبي الدراجات المتأرجحين في قيادتهما . وعلى نحو غير متوقع فقد كانت هذه لحظة انبعاث . إذ عند انتشارال السيارة من طين المصنع الأم الكثيف فإنها بقيت تدور لكنها فقدت « عمل القيادة ، عمل المنطق العام » و « فرشها اللين ، فرش الراحة » .

وفي قصيدة سابقة تعود لعام ١٩٠٥، وهي L'Automobile de Course كان مارينيتي قد أفصح عن إعجابه بالآلة والذي رقي إلى علاقة حب

وموت رومانتيكية. وقد تواكب مع هذا الإعجاب تمجيد للسرعة من حيث
هي جمال جديد (نقطة) من « البيان » :

هورا * لا اتصال بعد الآن مع الأرض القذرة .
وأخيراً ألق أنا وأطير ، لين العريكة ،
فوق التمام المسكر
للنجوم ، أفيض جدولا في سرير السماء العظيم .

وسرعان ما أفضى هذا الى مزيد من الحماس المتصل بإمكانية
الطيران والذي تقلد أهمية شبه صوفية بالنسبة لمارينيتي . وقد زعم ،
في المقدمة للبيان الأول أنه « سرعان ما نشهد طيران الملائكة الأول » . في
روايته (مافاركا المستقبلي) التي عاصرت البيان الأول تنعقد الذروة
عندما يتوفى الملك الافريقي في عملية خلق ابنه غازورماه ، الشخصية
الابكاروسية (نسبة الى ايكاروس) الخارقة ، الذي يتحدى الشمس
بنجاح ويصنع « موسيقى كلية » بأجنحته عندما يطير بعيداً في السموات
في ختام الرواية . وأسفل غازورماه تنهد الجبال ، وتصير المدن خرائب
وينشق البحر مشكلاً حفرة هائلة بالسهولة التي نلفها في مشهد من
« فانتازيا » والت ديزني بينما يتبادل مع النسائم العدميات (اللاشيء)
الشهوانية ويصرخ في وجه الشمس والبحر متحدياً . الى هنا ومع انطواء
المعنى على أية ميتافيزيقا فان هذا تمجيد غرامي للفعل من اجل الفعل –
كما تذهب التوصية في النقاط الثلاث الأولى من « البيان » . والحق ان
الدينامية كانت التسمية التي ذهب اليها التفكير بالنسبة للحركة اثناء
هذه الايام الأولى . مرة أخرى يمكن أن يتبين المرء كيف أن هذا المثل
موضع التواصل السهل قد ارهص بعبادة الفاشية للفعل والدافع . في
« البيان التقني للأدب » (١٩١٢) يتم استبدال الطائرة بالسيارة ،
الطائرة التي طارت مئتي متر فوق ميلانو .

* صيغة استحسان وفرح .

يتحدث (البيان المستقبلي) الأول دائماً عن الشعر ، عن الغناء .
ومع ذلك ، فإن الطبيعة البصرية لتوصياته جلية تماماً . وتوضح النقطة
(٢) كيف أنه لا بد للمستقبلية أن تكون وثيقة الاتصال بالفنون البصرية ،
وفي الحق مع السينما :

سنفتني بالجموع الضخمة المنهكة في العمل ، أو المتعة ، أو
الثورة :

سنفتني بتيارات الثورة المتعددة الألوان والأصوات في
الحوضر الحديثة :

سنفتني بقرعة وحرارة الليالي في أحواض السفن المتوهجة
بالأقمار الكهربائية الصارخة ، وبمحطات السكك الحديدية
الشرهة التي تبتلع حيّات الدخان ، وبالمصانع التي تتدلى
من الغيوم بالخيوط المفتولة لدروب دخانها ...

كان مارينيتي نفسه فناناً . وأكثر من هذا ، بل الأكثر أهمية
بالنسبة للحركة المستقبلية ، فقد كان راعياً كبيراً ومنظماً للفنانين ، ذا
فطنة تتصل بالاعلان وميل للسفر الطويل الذي أفاد أكثر من أي شيء
آخر في الدعاية للحركة . وفي يومنا هذا ، نحن نستذكر المستقبلية في
الأغلب كحركة فنية وليس كحركة أدبية . وإن تلك اللوحات من مثل
« المدينة النائمة » (١٩٠٩ - ١٠) لروسولو ، و « الثورة » (١٩١١) ،
و « قتال في الغاليريا » (١٩١٠) لبوتشيوني تستلهم ، على ما يبدو واضحاً ،
أفكار مارينيتي . وقد آلت الدينامية والتواقت - وهما تعبيران
مستقبليان رئيسان يعبران عن جمال السرعة - في الرسم الى أن يعنيا
تلك الدراسات الغريبة للحركة التي توحى بها التجارب الحالية على الفيلم
كما في (الفتاة التي تركض على شرفة) لبالا بمشاهدها الثمانية التي
تستغرق أقل مما يستغرقه لمح البصر عن الفتاة الراكضة ، أو (المقود
المتحرك) بكلبه المتعدد القوائم ، والمتعدد الأذنان ، الذي يسير على
قوائمه الأمامية الأربع . كذلك يمثل العنصر البصري أحد المكونات الأساسية

لأدب الحركة ، ليس في الأوصاف الحركية والتصوير الملون من قبيل طيران غازورماه في (مافاركا المستقبلي) فحسب بل كذلك في الثورة الطباعية التي ابتعثها المستقبلون . وتقارب الصحيفة العريضة للكلمة الحرة لمارينيتي : « الجبال + الوديان + الدروب x Joffre (١٩١٥) » و« ابتكار Papier Collé لكارا ، و pantiotic festa (١٩١٤) ، وإيضاً « الرقصة الأفعوانية » (١٩١٤) لسيفريني بشكل يكون معه الاختلاف ضئيل القيمة .

هذا ، وليس يغيب عن الذهن أن الأعمال الثلاثة بكافة تعنى بسرعة توصيل الدعاية - في هذه الحالة ، الدعاية من أجل الحرب العالمية الأولى .

وقد تلقى « الجمال الجديد ، جمال السرعة » ، النقطة الرابعة في البيان الأول ، توكيداً متجدداً في (البيان التقني للأدب) تاريخ ١١ أيار ١٩١٢ . لكن الطائرة قد تولت الآن موقع الملهم الديناميكي بدلاً من السيارة . وتتولى مروحتها إملاء النقاط الإحدى عشرة :

وأنا جالس في طائرة على خزان الوقود متحمساً بفعل رأس الطيار، لاحظت الغباء المضحك الذي عليه نحونا (قواعد النحو والصرف) القديم الموروث من هوميروس . كانت هناك حاجة ملحة لاعتناق الكلمات، لسحبها من سجن الجملة اللاتينية . ومثل أي أب له فقد ملك هذا بالطبع رأساً حاذقاً، ومعدة ، وساقين وقدمين مسطحتين لكنه لن يملك قط جناحين . والقوة التي له بالكاد تكفيه للسير ، ولا يكاد يجري لحظة حتى نراه يقف في الحال ، منهوك القوى .

هذا ما أسرت لي به المروحة الدوامة وأنا أطيّر على ارتفاع مئتي متر فوق أكداس الدخان العاتية لميلانو .

الدعوة هي من أجل شعر جديد يتوصل اليه بالحدس : أن نكسر المكتبات والمتاحف ، ونرفض العقل ، ونقدم ذلك الحدس الالهي الذي هو من عطايا السلالات اللاتينية . فشعرهم يتمثل في الاعتماد على المشابهة بدلاً من المنطق ، وعلى النحو اللاتيني القديم الرحيل ، والأسماء يجب أن توضع كما ترد . والأفعال يجب أن تستعمل في صيغة المصدر فقط . أما الصفات ، والأحوال ، وعلامات الترقيم فينبغي حذفها (برغم السماح باستعمال الاشارات الرياضية والموسيقية) . ويجب أن يحل محل علم النفس البشري كلفة وسواسية غنائية بالمادة . إنه يكتب عن علم نفس بشري حدسي أو « فيزيكولوجيا » المادة . وهم سيخترعون خيالا لاسلكيا . وسيعطون فقط التسميات الثانية للمشابهات ، رغم غموض هذا أحيانا . وستكون النتيجة « تركيباً مشابهاً للعالم يمكن الاطاحة به بنظرة واحدة والتعبير عنه بكلمات أساسية » . هذه هي الكلمات الحرة « parole in liberta » أو على منوال الشعر الحر Parolibere « - ابتكار غوستاف كاهن الذي أعجب به مارينيتي ايما اعجاب - » لدينا أخيراً كلمات حرة » . يصف مارينيتي في « ردوده على الامتراضات » وجهت الى هذا « البيان » (١١ آب ، ١٩١٢) العمل الحدسي للخلق كما لو أنه كان تقريباً كتابة تلقائية : « يبدو على اليد التي تكتب أنها تتجرد عن الجسد وتمتد بعيداً بشكل مستقل عن الدماغ . . . » . ويبدو النص كالماعة باكراً لـ « فن بريتون السوراليي السحري » .

هذا ، وان Zang Tumb Tumb لمارينيتي (والمؤرخ في ادريانوبل ، تشرين الاول ١٩١٢) مكتوب « بالكلمات الحرة » . واذ نشر في عام ١٩١٤ واتخذ مقدمة له بياناً كتب قبل ذلك بسنة ، واتخذ عنواناً له « تدمير النحو - الخيال اللاسلكي - الكلمات الحرة » فانه يوصي بأن الأسلوب الجديد لا يستعمل الا مع القصيدة الغنائية وليس مع الفلسفة ، أو العلوم ، أو السياسة أو الصحافة ، أو الأعمال أو حتى مع « بيانات » مارينيتي ذاتها . ويكمن أساس الأشكال الفنية المستقبلية الجديدة -الدينامية التصويرية، الموسيقى الصاخبة، الكلمات الحرة في الحساسية

الجديدة التي اشترطت بالسرعة الجديدة في الاتصالات . وقد اعتقد ، كما ساق القول ، بأن الجريدة اليومية العظيمة هي مركب يوم كامل في العالم . وكل فرد لديه أوجه وهي متعددة ومتزايدة . ويلزمه رؤية كل شيء بنظرة ، وشرح كل شيء في زوج من الكلمات . وسيحتاج المراسل الحربي (قبل عصر التلفزيون الذي كان سيدخل السرور على قلب مارينيتي ، على ما يظن) الى تفجير آلية النحو اللاتيني كيما يبلغ عن انطباعاته بكلمات أساسية - هذه الانطباعات التي ستكون في معظمها انطباعات حسية - و « واهتزازات الانا عنده » . ومثلما يفعل اللاسلكي فانه سيربط الأشياء النائية الى بعضها من خلال شعره . وستسعف الثورة الطباعية في التعبير عن الأفكار المختلفة في آن واحد . واذا دعت الحاجة يمكن لعشرين نوعاً مختلفاً وثلاثة أو أربعة ألوان مختلفة أن تستعمل على صفحة واحدة ، وذلك للتعبير عن أفكار متفاوتة من حيث الأهمية وعن انطباعات مختلف الحواس . فالحياة الجزيئية ، على سبيل المثال ، سيعبر عنها ، بالأحرف المائلة .

هذا هو أسلوب Zang Tumb Tumb . ونحن نرى أن وقع الطباعة الجديدة فوري ، ولا سيما عند مقارنته بما دعاه مارينيتي «البقاليات الميثولوجية» للأسلوب الزخرفي الجديد الذي كان هو يستبدله . الكلمات من مختلف الأنماط تنفرش على الصفحات ، تتخللها هنا وهناك إشارات رياضية ، توصف أحياناً في تصاميم بيانية كما في « التعليق الجداري » الواضح جداً . كذلك تقف التهجية شاهداً على التحرير الذي حض عليه في البيان الافتتاحي ، ويحقق ، الى حد ما ، التزواج مع onomltopoeia (صوغ الكلمات على أساس اللفظ والصوت - مثل دبدب على الأرض - المترجم) التي كان مارينيتي يأمل به . ف sssssssiiii ssiissii ssiisssssiiii في الصفحة الأولى والتي تصف رحلة بالقطار الى سيسيلي (صقلية) عند تصحيح التجارب الطباعية (البروفات) للكتاب تعبر عن الآمال الإيجابية التي يحتضنها عن الحركة المستقبلية واطلاق القطار لصافرائه . و « فصول » الكتاب هي توشيات رسم

انطباعية بعنوانين من قبيل « التعبئة العسكرية » « الغارة » « قطار مملوء بالجنود المرضى » . وتشكل هذه الأخيرة وصفا تخطيطيا (جرافيا) ويرقيا (تلفرافيا) الروائح والأصوات ، للأمال ، للأحلام والغم والحسرة والحالة الطبية لـ ١٥٠٠ من الجنود الذين كانوا في طريقهم ، وهم في قطار مقفل وتحت الثيران ، الى استانبول من كاراكاتش . وإذا ما اخترق حاجز المفهومية فهذا نجاح باهر . وفي الكلمات الأخيرة من « تدمير النحر » يعطي مارينيتي إشارة الى كيفية فعل هذا الأمر وذلك عندما يتحدث عن الحاجة الى « منشدين للشعر خاصين » في شعره . وقد أنشدت أجزاء مختلفة من Zang Tumb Tumb من قبله هو في عدد من المدن الأوروبية أثناء عام ١٩١٣ وعام ١٩١٤ بما فيها لندن ، من ١٦ حتى ٢٠ تشرين الثاني عام ١٩١٣ ، ومرة ثانية في دورى غاليري في ٢٨ نيسان عام ١٩١٤ . يعطي ويندهام لويس وصفا لاحدى هذه المناسبات التي حضرها :

كان مؤسس الفاشية (هكذا) في ادريانوبل حينما كان هناك حصار . وقد حاول أن يحاكي ضجيج القصف . لقد كان انشادا شعريا يجب حشوه حتى الفوهة بما دعاه هو *la rage balkanique* . ولذلك فقد اختبأ السيد نيفينسون في مكان ما من القاعة ، وبإشارة من مارينيتي ضرب بعنف على طبل ضخيم .

لكن ما كان يدعو للدهشة هو ماذا عسى مارينيتي أن يفعل بصوته المجرد . لقد احدث بالتأكيد كمّا غير عادي من الضجة ولم يكن يوم شن فيه هجوم على الجبهة الغربية حيث كل « الأسلحة الثقيلة » تشترك في الضرب بكافة صنوفها حتى الأفق ليعدله في شيء (٤) .

والظاهر أن السجلات لأي من هذه الممارسات منعقدة ، لكن من المؤكد أن الطريقة المارينيتية في الانشاد وشخصيته هو لا بد أن كانتا من

الأهمية بمكان . وهذا يظهر بدوره كم كان قريباً من المسرح ولا سيما مسرح المنوعات - الذي أعجب به ايما اعجاب(٤) وقد كان « البيان » الغني الأدبي الأخير أيام الريادة معاصراً لشعر zang Tumb Tumb . وهو يستخدم كأمثلة مقاطع من هذا الكتاب ، (لا تفعل البيانات الأدبية) اللاحقة من مثل مقدمة المختارات الشعرية « الشعراء المستقبليون الجدد » (روما ١٩٢٥) ومقالة ١٩٣٧ عن « فن الشعر الحديث » لا تفعل شيئاً أكثر من ان تلخص تاريخ الحركة وتكرر تعاريف الكلمات الحرة) وقد ظهر لأول مرة في (Lacerba) في آذار ونيسان ١٩١٤ بالعنوان المربك « الروعة الهندسية والميكانيكية والحساسية الرقمية » . وقد تم هنا تقريب تقنية الكلمات الحرة حتى الى مكان أقرب من جماليات الآلة فقد شبهت أولاً بقيادة الدارعة وقت الحرب ، ومن ثم بلوحات التحكم في محطة هيدروليكية حيث يمثل الكمال المتلألئ لآلياتها الدقيقة الضبط مركباً مؤلفاً من سلسلة كاملة من الجبال . ان الانتقاص من علم النفس البشري الذي كان بارزاً للبيان في « البيان الفني » لعام ١٩١٢ (« أصبح دفء قطعة حديد أو خشب في الراحات أكثر إثارة لنا من ابتسامات أو دموع امرأة والذي أوماً إليه لورانس في رسالة موجهة الى غارنيت لم تكن لتخلو من بعض المشاركة الوجدانية المقيدة قد أصبح أكثر جلاءً بكثير . وفي الجبهة عام ١٩١١ كان مارينيتي قد لاحظ « أن الفوهة العدوانية البراقة للمدفع ، وقد شاط لونها بفعل الشمس والاطلاق السريع ، تجعل منظر اللحم البشري المكتوى والمحتضر معدوم الأهمية تقريباً » . وبهذه الطريقة يقتلع شعر الكائن البشري ليحل محله شعر القوى الكونية . كذلك فقد تلاشت الأبعاد المسيحية ، والعاطفية ، والرومانسية القديمة للقصة » .

ومن الموضوعات الأخرى المأخوذة من البيانات الأولى استخدام الفعل في صيغة المصدر عوضاً عن الصيغ المتعلقة بالأشخاص أو الأزمنة . وقد أعطى هذا « حركة » للقصيدة الفنية الجديدة مع استخدام الفعل كمجلة قطار أو كمروحة طائرة ، وخفض التمثيل البشري . ومثلما هي

الحال مع عدد من إيجاءاته اللغوية فإن المرء يعي أن اللغة التي يتعامل معها مارينيتي لا تسلس قيادها لهذا النوع من التجربة وقد كان يمكن للإنكليزية أو الأمريكية أن تكون أداة أكثر طواعية لأهدافه مما هي الإيطالية . و « الحساسية الرقمية الجديدة تشتق من ولع بالدقة التي تفضل وصف صوت جرس بدلالة المسافة التي يمكن سماعه ضمنها . - « ضربة جرس بمسافة ٢٠ كم ٢ » أكثر منها من الاستخدام « غير الدقيق وغير الفعال » للصفات . وعلى نحو مماثل فالصيغة (x + - + - + - +) تصف سيارة تغير بدالة السرعة وتزيد من سرعتها .

- ٢ -

من الطبيعي أن يتم التركيز على « البيانات » لأنها تقدم جزئيا جوهر الحركة المستقبلية كما رآه مؤسسها ، وكذلك لأنها الصيغة الأدبية للحركة بامتياز . وقد امتلك مارينيتي موهبة طرح آرائه بشكل أخاذ وعدواني في هذه الصيغة . وقد تبعه أبولينير ب « المعاداة المستقبلية للتقليد الموروث » بتاريخ ٢٢ حزيران ١٩١٣ ، كما فعل ويندهام لويس في بيانیه الدوامي الصبغة في العدد الأول من مجلة « بلاست » (٦) ويتمثل أحد الفوارق البارزة بين الاثنين في أن مارينيتي يأتي أولا على لائحة أبولينير الخاصة ب « الورود » بينما يستخرج كلمات قاسية من لويس برغم أنه ليس في الواقع على القائمة المتصلة ب « العصف أو النسف » (blasting) .

ولعل الانتصار السياسي الأعظم لمارينيتي في التاريخ الباكر للحركة كان تحوله الى المذهب المستقبلي مذهب تلك المدرسة المزدهرة من كتاب فلورنسا الذين كانت لهم صلة بالدورية (Lacerba) . ولعل أكثرهم أهمية هو بابيني الذي يعكس نقده الشديد في صيغة «stroncature» عدوانية الحكومة . وقد كتب عددا من المقالات عن الحركة المستقبلية في عام ١٩١٣ وتحدث لصالحها أثناء سنوات مجدها . ولاحقا فقد ابتعد

عنها . وقد دافع مارينيتي بشدة عن بالازيشي المستقبلي في عام ١٩١٣ لأنه قذف الرومانتيكيين بـ « قنابل فكرية » ، وكذلك قذف هيبة الحب والموت ، وعبادة النساء . وقد قرّط مارينيتي بشكل خاص قصيدة بالازيشي « الينبوع المريض » بما لها من كلام مصوغ على اللفظ أو الصوت « cloif, clop, cloch » ، والتي كانت « بصاقا على مذبح الفن » . وكان آردينفو سوفيسي ثالث أفراد هذه المجموعة والوحيد الذي اشتهر كرسام وكاتب . كذلك كتب « علم الجمال المستقبلي » بين عامي ١٩١٤ و ١٩١٧ . وقد تجلّى اسهامه الاول في الجانب الادبي للحركة إضافة الى « علم الجمال المستقبلي » في كتابه (1915) *Bifszf+18, Simultaneita, Chimismi Lirici* ، والذي يكتب فيه بأسلوب الكلمات الحرة . وقد جلب هؤلاء الفلورنسيون الثلاثة الهيبة والاعتبار للحركة . لكن الزواج غير المستقر بين فلورنسا وميلانو لم يدم ، وبحلول عام ١٩١٥ كان الفلورنسيون يزعمون أنهم هم المستقبليون الحقيقيون — أما الآخرون فقد كانوا مارينيتيين . وفي نظرنا يبدو أنهم أقل تجريبية ، ولا سيما في الكتابات النثرية والروايات التي نتذكرهم عادة على أساسها . بينما يبقى اسم مارينيتي مرتبطا بالحركة المستقبلية وایام الريادة الأولى للحركة التي لم يشب عنها قط في واقع الامر .

ومع ذلك ، فبعد القطيعة مع كتاب *Lacerba* لم تذهب القضية المستقبلية ادراج الرياح . فقد تبنتها مجموعة أخرى من الكتابات تشمل كارلي ، وسيتيميلي ، وكورا ، وجينا . وقد كان للثلاثة الآخرين اهتمام خاص بالمرح والسينما . ومن اللافت أن البيانات الجديدة المستقبلية بدءا من ١٩١٥ وما بعد كانت ذات صلة رئيسة بهذه الفترة الجديدة . وفي عام ١٩١٥ أصدر مارينيتي ، وكورا ، وسيتيميلي مجموعة من ست وثلاثين « تركيبا مسرحيا » بعنوان « المسرح المستقبلي التركيبي » . وقد شرحوا في « البيان » الذي حمل الاسم ذاته كيف أنهم كانوا يتطلعون الآن الى المسرح أكثر من الكلمة المطبوعة كيما يصلوا الى

الجمهور . وقد طالبوا بمسرح « تركيبي » يختلف عن المسرح « الماضي » الذي ترك الجمهور « كمجموعة من المتسكعين العاطلين الذين يتمصصون (يتمززون) حسرتهم ورتاءهم ويراقبون احتضار جواد سقط على حجارة الطريق المدورة » . والتزامن يعني إمكانية حدوث عدة أعمال في وقت واحد ، وتنعمد الحاجة للإبلاغ عن حدوث شيء خارج المسرح ، وينعدم وجود التقنيات القديمة من مثل ورود الذروة في الفصل الخامس ، وبالشئ ذاته يحدث بالنسبة للحجج المنطقية الموضحة للعللة والمعلول طالما أنها ليست موجودة بشكل كامل قط في الحياة الواقعية . ويفيض الحدث من المسرح الى الصالة، وينشأ في النهاية جمهور جديد أكثر وعياً مسرحياً، معتاداً على هذا الاحتكاك المتواصل مع المستقبلين، ومستوعباً لـ « حيويتهم الديناميكية » .

وفي مطالع عام ١٩١٦ أسس سيتيميلي وكورا مجلة (أبطاليا المستقبلية) - الناطقة بلسان ما يدعى بالحركة المستقبلية الثانية في فلورنسا . هنا نشر مارينتي بيانه عن « دين السرعة الجديد » . (ومن ضمن الامكنة المقدسة بخاصة بالنسبة للجماعة العربيات المستخدمة كمطعم والستراند) . هنا ، ولاحقاً عام ١٩١٦ أعلن عن التجارب المستقبلية على السينما . كان كورا وجينا أخوين (اسمهما الحقيقيان كانا جينالي - كوراديني لكن بيلا كان قد أقنعهما باتخاذ اسمين مختلفين وأكثر رنة مستقبلية) (٧) أجريا تجاربهما مسبقاً على الافلام القصيرة بين عامي ١٩١٠ و ١٩١٢ . وقد اقترح مارينتي فيلماً مستقبلياً، وصنع الجميع (الحياة المستقبلية) في صيف عام ١٩١٦ في فلورنسا . وقد شارك فيه بالا ، وسيتيميلي ، وكورا ، ومارينتي ، وآخرون . كان جينا مسؤولاً عن الاخراج والتصوير . وكان الفيلم سلسلة من المتواليات يعالج بعضها مشكلات اجتماعية ونفسية مستقبلية . وقد أبانت الاولى بعض المستقبلين الشباب الديناميين يقودهم مارينتي وهم يهاجمون عجوزاً في أحد المطاعم في بيازال مايكل أنجلو لانه كان يحتسي حساءه بطريقة قديمة . وكانت هناك أيضاً - وهذا يذكر بعنوان بيان

مارينيتي - « رقصة الروعة الهندسية » ، حيث أسقطت فيها أشعة النور القوية على فتيات يلبسن أوراق الرصاص الرقيقة فقط بشكل تقاطعت معه بروق النور ودمرت ثقل أجسادهن » . وقد اختتم الفيلم بسؤال : « لماذا لم يمت فرانز جوزيف » كان مقص الرقيب قد قصه . وقد حدث أن الفيلم أثار الكثير من الانفجارات وفي كل عرض كانت الأشياء تغذف على الشاشة . وقد ضاعت الآن جميع نسخ الفيلم القليلة العدد .

وكانت نتيجة هذه التجربة كتابية « بيان السينما المستقبلية » وتوقيعه من قبل مارينيتي ، وكورا ، ويستميلى ، وجينا ، وبالا ، وتشيتي . وقد نظر إلى السينما على أنها الشكل الفني الجديد الذي سيلبي الحاجة إلى بلاغة التعبير - المتعدد الجوانب . وقد تجلّى اسهام مارينيتي في الفكرة القائلة إن « الكون سيكون مفرداتنا » ، وهذا يرجع صدى آرائه بخصوص المشابهة . أما بالا فقد أدخل التزامن من خلال حيلة عرض القطعات لأسكنة وأزمنة في وقت واحد . كما توافرت كذلك آراء جينا وكوراعن « الموسيقى اللونية » ، و « سيمفونيات الاشارات ، والافعال ، والألوان ، والخطوط ، مما ألع إلى ما كان يستحق في (فانتازيا) » والت ديزني . ولعل هذا البيان كان أقل تماسكا بسبب مشاركة الكثيرين فيه ، ربما لأن مارينيتي كانت تعوزه الموهبة (لا بد أنه أمضى بعض الوقت على الجبهة ذلك العام) أو لأنه كان أكثر اهتماما بالمرح منه بالسينما . وعلى اليقين فقد كانت هودته في المقطوعات الأخيرة إلى الرقص والمرح - برغم أن هذا ، كما « بياناته » الأدبية اللاحقة ، لم يصف شيئاً جديداً . والحق أنه مع اندلاع الحرب كانت القوى الدافعة الأولى وقت أن كانت الحركة المستقبلية في أوجها قد استنفدت . ومع إنتهاؤها كانت الحركة المستقبلية الثانية في فلورنسا قد ذوت . وعلى إثر ذلك لم يفعل مارينيتي شيئاً سوى جمع المختارات الأدبية وتبرير وجوده . وقد اتخذت أشكال التعبير الأخيرة للحركة المستقبلية صبغة سياسية . ولا يد أنها عكست المشاعر التي عاينها من الجبهة ليس كثير من المستقبليين فحسب بل كثير من الإيطاليين ، وتغير موقع الحركة الاجتماعي .

كان للحركة المستقبلية دائما جانب سياسي . وفي وقت مبكر يرقى الى ١٩٠٩ نشر « بيان » سياسي قصير من أجل الانتخابات يتضمن رسالة مناوئة للكهنوت . وفي عام ١٩١١ ظهر بيان ثان في صالح الحرب الليبية . ومن أجل انتخابات ١٩١٣ صيغ « البرنامج السياسي المستقبلي » الأكثر تطورا ، وكانت عبارته الأولى تكرر ما جاء في « بيان » ١٩١١ : « يجب ان تطفئ الكلمة إيطاليا على الكلمة حرية » . وقد كان الأساس الايديولوجي معاديا للكهنوت ، ومعاديا للاشتركية ، وقد ساندت الاقتراحات البناء المتوافرة التحديث في الصناعات والزراعة ، واسترداد الارض في مقاطعات أخرى ، وسياسة خارجية عدوانية . أما « البيانات » الثلاثة ، مع الكتابات السياسية العدوانية الأخرى ، فقد نشرت سوية في (الحرب هي العلاج الوحيد للعالم) في عام ١٩١٥ - سنة دخول إيطاليا الحرب العالمية الأولى .

نشر مارينيتي « بيانه عن الحزب السياسي المستقبلي » في (إيطاليا المستقبلية) في شباط ١٩١٨ ، ومرة ثانية في ايلول من ذلك العام في (روما المستقبلية) - وهي مجلة جديدة تأسست حديثا في روما على يد كارلي وسيتيميلي ك « مجلة الحزب السياسي المستقبلي » . وقد انعكست معاداة الكهنوت - وكانت لا تزال احدى المسائل الرئيسة - في برنامج التعليم الرسمي والطلاق السهل . هذا ، وتعني التغيرات البرلمانية غرفة أصغر للنواب والغاء مجلس الشيوخ لصالح حكومة مؤلفة من عشرين خيرا فنيا ينتخبون بالتصويت العام . أما البنود الأخرى فقد كانت استحداث التمثيل النسبي ، وتأميم الأراضي ، والقنوات المائية والمناجم ، والتحديث في الصناعة ، ويوم العمل من ثماني ساعات ، والأجور المتساوية ، والمساعدة الوطنية والتقاعد ، والمساعدة القانونية ، وموّن المحاربين القدماء والغاء البيروقراطية . ومن اهتمامات مارينيتي الرئيسة سواء هنا أو في مؤلفه « الديمقراطية المستقبلية - الديناميكية السياسية » لعام ١٩١٩ التفريق بين الحركة الفنية للطليعة والحزب

السياسي الجديد . وقد ذهب الى مدى بعيد في إبرازه الفارق بين الحركة المستقبلية الفنية التي اثارت الكثير من العداء بين الناس العاديين ، والحزب المستقبلي الذي يمكن لأي شخص يبتغي النجاح ويحب إيطاليا ان ينتمي اليه . وفي هذا الوقت تكونت روابط بين المستقبلين ومؤسسة Arditi (المحاربون القدماء) . كان كارلي مؤسس جماعة روما بينما عقدت جماعة ميلانو التي تأسست على يد فيتشي اجتماعاتها في منزل مارينيتي . وفي آذار عام ١٩١٩ شارك مارينيتي ، وفيتشي والمستقبليون الآخرون في تأسيس Fasci di Combattimento وهي الفرق المقاتلة التي شكلت لاحقا الحزب الفاشي الأصلي . وفي نيسان شكل المستقبلون واردةتي (المحاربون القدماء) القوى الفاشية التي شنت الهجوم على مكاتب الجريدة الاشتراكية Avanti في ميلانو . وبعد ان خسروا أمام الاشتراكيين في الانتخابات أمضى مارينيتي واحدا وعشرين يوما في السجن في كانون الأول مع موسوليني ، وفيتشي ، والمحاربين القدماء الآخرين بتهمة تهديد أمن الدولة وتنظيم العصابات المسلحة . وقد كتب أثناء تلك الفترة « أبعد من الشيوعية » والذي كان إدانة مستقبلية للشيوعية كونها بروتقراطية ، ومتحذقة ، وباستية . وقد نظر أبعد من الشيوعية الى مستقبل تنتج فيه التربية الجديدة سلالة من الأبطال والعابرة في إيطاليا . وسيكون الفن الوسيلة والفاية في هذه العملية . وأخيرا « لن يكون لنا فردوس أرضي بل جهنم الاقتصادية ستتألق وتتغذى بمهرجانات الفن التي لا حصر لها » . وهنا يمكن للمرء أن يرى كيف لا يمكن أخذ المستقبلين دائما كسياسيين على محمل الجد .

وقد كان السبب الذي حدا بمارينيتي وكارلي أن يتركوا Fasci di Combattimento في أيار ١٩٢٠ يتمثل في السياسة العملية وضرورة المساومة على قضيتي الملكية والكنيسة . على أنه وبحدود الوقت الذي شرع مارينيتي يجمع الخطب والتقارير لتلك الفترة في « الحركة المستقبلية والفاشية » في عام ١٩٢٤ كانت الاختلافات قد سويت وصار كلفا بتقديم الحركة المستقبلية كبشير الفاشية وشريكها . وكانت

المقطوعة الاخيرة « بيانا » عن « الامبراطورية الإيطالية » موقعا من قبل مارينيتي ، وكارلي ، وسيتيميلي في عام ١٩٢٣ وموجها الى « موسوليني قائد إيطاليا الجديدة » . وهي تؤكد على الهجومية والوطنية للحركة المستقبلية على الرغم من انها لا تزال ترى الامبراطورية الجديدة معادية الكهنوت . لكن المقطوعة السابقة لها عن « حقوق الفنانين المقترحة من قبل المستقبلين الايطاليين » ابانت بوضوح تام أن الحركة المستقبلية قد كفت عن أن تكون حركة سياسية . فقد ارتدت الآن الى ميدان الفنون تاركة حكومة البلد بين الايدي الامينة لـ « رئيس المجلس بما له من جبهة مستقبلية رائعة » .

على أن هذا التحالف مع الفاشية قد كان منذئذ العقبة الكاداء امام تقدير واستحسان الحركة المستقبلية . وعلى اليقين فإن الحركة المستقبلية ساهمت في البلاغة الهجومية للفاشية التي اتاحت لموسوليني أن يتحدث بزهو عن « ضربة تخرق معدة البورجوازية الإيطالية » (٨) ، كما ساهمت أيضاً في البرنامج الفاشي الهادف الى تصليب الايطاليين . فقد كرس « السبت الفاشي » الى ألعاب الجملاز والتربية البدنية . كما أراد موسوليني إعادة تشجير جبال الأبينين لجعل إيطاليا « أشد برودة وأغزر نلجا » (٩) . والحق أنه يمكن تقفي أفكار أخرى ضارة بالقضية الوطنية في مصادر مستقبلية . فعلى سبيل المثال : « لم تملك إيطاليا حاملة طائرات مذ أن أعلن موسوليني بافتخار أن إيطاليا نفسها كانت حاملة طائرات ضخمة تمتد في عمق البحر الأبيض المتوسط » (١٠) . وفي وقت يرقى الى عام ١٩١١ كان مارينيتي قد قال في « بيانه السياسي الثاني » : « اليوم توفّر لنا في إيطاليا شكل وقدرة الدارعة الحربية بأسطولها المكون من الجزر الطوربيدية » . مرة ثانية عندما كانت إيطاليا على شفير الانهيار الاقتصادي أثناء الحرب تهيأ لموسوليني أن بإمكانه أن يتفادى المتاعب عن طريق بيعه الكنوز الفنية الإيطالية - وهذا مقترح يتفق مع الحلم المستقبلي الأول والداعي الى تدمير المتاحف والأروقة الفنية ، وكذلك مع الفكرة اللاحقة باستغلال الأعمال الفنية .

وقد نشدت الحركة المستقبلية بالطبع روح العداء في جمهورها .
ففي عرض مستقبلي شكل الجمهور المنتعش بأجمعه جزءا من العرض .
وقد اطلق على مارينيتي « كافيين أوروبا » بسبب مقدرته على الإزعاج
والإقلاق . فقد ناصب باوند العداء ، ذاك الذي قال في رسالة الى جويس
بتاريخ ٦ ايلول، ١٩١٥ إن الحركة المستقبلية كانت « تصويراً سينمائياً
موصولا ببعضه في الرسم واسهلاً في الكتابة » (١١) - على الرغم من أن
ناقدًا إيطالياً يقبسه لاحقاً في قوله « ان الحركة التي بداتها مع جويس ،
وايليوت وآخرين في لندن ما كان لها أن توجد بدون الحركة
المستقبلية » (١٢) .

وقد نوه النقاد بأن كثيرا من افكار الحركة المستقبلية كانت شائعة
خلال مطالع القرن ، وقد امكن لبافوليني أن يقول وهو يكتب في عام ١٩٢٤
أن شكلا معيناً من اشكال الحركة المستقبلية كان سيوجد دون مارينيتي
لكن تركيب هذه الافكار ونشرها الدعائي الهجومي بالاسلوب المستقبلي
كان شيئاً هاماً . فقد تبنتها وتشاجرت بسببها كثير من الحركات
الأخرى ، ولا سيما الدادائيون . (١٣) كذلك اقترح ، بالاشارة الى دوس
باسوس ، أنه « ربما كان الاكتشاف الأكثر أهمية للمستقبليين هو
ملاحظة أن التجزؤ ، والمقابلة ، وتداخل المواد الواضحة التنافر قد
شكل تعبيراً مباشراً عن سرعة الحياة الحديثة وتنوعها » (١٤) ومن المؤكد
أن تقنية عناوين الصحف و « عين الكاميرا » في أمريكا (الولايات المتحدة)
دوس باسوس تعيد الى الذاكرة ملاحظات مارينيتي عن كون الصحيفة
اليومية مركبا ليوم واحد من حياة العالم . ولعله قد حان الوقت لإعادة
تقويم التجارب الأدبية والمسرحية للحركة المستقبلية وعدم السماح
بالتعتيم عليها كلية من قبل شغل الرسامين والنحاتين . (١٥)

لائحة بالبيانات الرئيسة للحركة المستقبلية بالترتيب الزمني .
بشأن لائحة أوفى انظر سي . بومفارت في *Geschichte des Futurismus*
(Reinbek bei Hamburg ، ١٩٦٦) ص ٢٩٩ وما يلي . ولمزيد من

التوثيق انظر Archivi del Futurismo تحرير M. D. Gambitto

و T. fiori مجلدان (روما ١٩٥٨) .

١٩٠٩ البيان المستقبلي ، مارينيتي

فلنقتل ضوء القمر ، مارينيتي

البيان السياسي الاول ، مارينيتي

١٩١٠ بيان الرسامين المستقبليين ، بوتشيوني ، كارا ، روسولو ، بالا ،

سيفريني . البيان الفني للرسامين المستقبليين ، بوتشيوني .

كارا ، روسولو ، بالا ، سيفريني ضد فينيسيا الماضوية ،

مارينيتي ، بوتشيوني ، كارا ، روسولو .

١٩١١ البيان السياسي الثاني ، مارينيتي .

١٩١٢ البيان الفني للأدب المستقبلي ، مارينيتي .

مقدمة لكاتالوج المعارض في باريس ، لندن ، برلين ، بروكسل ،

ميونيخ ، هامبورغ ، فيينا الخ بتوقيع بوتشيوني ، كارا ،

روسولو ، بالا ، سيفريني .

١٩١٣ تدمير النحو - الخيال اللاسلكي والكلمات الحرة ، مارينيتي

البيان المستقبلي ضد مونمارتر ، ماك ديلا مارل ومارينيتي

مسرح المنوعات ، مارينيتي

البرنامج السياسي المستقبلي ، مارينيتي ، بوتشيوني ، كارا ،

روسولو .

المعاداة المستقبلية للتقليد الموروث ، ابولينير .

رسم الاصوات ، والضجيج ، والروائح ، كارا .

الظهور الاول لمجلة Lacerba ، تحرير بايني وسوفيسي .

- ١٩١٤ الروعة الهندسية والميكانيكية والحساسية الرقمية ، مارينيتي .
الأوزان ، والمقاييس ، والأسعار الخاصة بالعبقرية الفنية ،
كوراديني وسيتيميلي .
الهندسة المعمارية المستقبلية ، سانت ايليا .
حركتي المستقبلية ، بابيئي
الرسم والنحت المستقبليان ، بوتشيوني
التكعيبية والحركة المستقبلية ، سوفيسي .
الفن الانجليزي الحيوي ، مارينيتي ونيفينسون
- ١٩١٥ الحرب هي العلاج الوحيد للعالم ، مارينيتي
المسرح التركيبي المستقبلي ، مارينيتي ، سيتيميلي ، كورا .
رسم الحرب ، كارا
الزهو الايطالي ، مارينيتي ، بوتشيوني، روسولو ، سانت ايليا،
سيروني بياتي .
- ١٩١٦ السينما المستقبلية ، مارينيتي ، كورا ، سيتيميلي ، جينا ،
بالا ، تشيتي .
دين السرعة الجديد ، مارينيتي
الظهور الأول لمجلة (ايطاليا المستقبلية) تحرير كورا وسيتيميلي
- ١٩١٧ بيان الرقص المستقبلي ، مارينيتي .
- ١٩١٨ بيان الحزب المستقبلي الايطالي ، مارينيتي .
الظهور الأول لمجلة (روما المستقبلية) ، تحرير مارينيتي ،
سيتيميلي ، كارلي .
- ١٩١٩ الديمقراطية المستقبلية ، مارينيتي .

١٩٢٠ . أبعد من الشيوعية ، مارينيتي .

١٩٢١ Tactilism (اللمسية) ، مارينيتي .

مسرح المفاجأة ، مارينيتي .

١٩٢٤ الحركة المستقبلية والفاشية ، مارينيتي

بعد المسرح التركيبي ومسرح المفاجأة نخترع مسرحاً تجريدياً
مضاداً لعلم النفس مؤلفاً من العناصر النقية والمسرح اللمسي ،
مارينيتي .

الحواشي :

- ١ - opera di F. T. Marinetti تحرير ل. دي ماريا (فيرونا ١٩٦٨) مجلد ٢ ص ٢٦١ .
- ٢ - Opera di F. T. Marinetti , Manifesto del Futurismo تحرير ل. دي ماريا (فيرونا ١٩٦٨) ، مجلد ٢ ، ص ١١ .
- ٣ - وقع نيفينسون ومارينيتي البيان المستقبلي « الفن الانجليزي الحيوي » والذي فراه مارينيتي في غاليري (دوري) وكيمبريدج ونشر في حزيران ١٩١٤ . وكما مجلة (بلاست) فانه يرجع صدى مقاربة « مع وضد » في مؤلف أبو لينير « العادة المستقبلية للتقليد الموروث » . فارن opere di F. T. Marinetti ، تحرير ل. دي ماريا (فيرونا ١٩٦٨) مجلد (٢) ص ٩٥ . كان نيفنسون دواميا في هذا الوقت لكنه عزل من قبل ويندهام لويس لانه كان مستقبليا بافراط ، فارن م.و. مارتن ، الفن والنظرية على المذهب المستقبلي (اوكسفورد ١٩٦٨) ص ١٨٢ .
- ٤ - ويندهام لويس ، التفجير والقصف (لندن ١٩٦٧) ص ٢٣ .
- ٥ - نشر « بيان عن مسرح المنوعات » لأول مرة في صحيفة الديلي ميل بتاريخ ٢١ ت ٢٠١٣ ، فارن opere di F. T. Marinetti تحرير ل. دي ماريا (فيرونا ١٩٦٨) مجلد (٢) ، ص ٧ . هذا هو البيان الاول المعني مباشرة بالمسرح . يصف « البيان عن الانشاد الديناميكي والاجمالي » تاريخ ١١ آذار ١٩١٦ تقنيته بما لها من صوت مجرد من الانسانية واشارات هندسية وميكانيكية والتي لا بد انها عهدت بنفسها لرعاية موسوليني . كذلك يصف غاليري (دوري)المشار اليه اعلاه ص ١٠٤ .
- ٦ - (بلاست) عدد رقم ١ ، ٢٠ حزيران ١٩١٤ .
- ٧ - كانت هذه ممارسة شائعة بين المستقبلين . Corra تعني « يركض » وجينا فيها ايعاء ب : Gymnastics (ألعاب الجمباز) ، بالا تعني (هو يركض) .

Italia Nuova, Pagine di trent'anni di Storia Contemporanea, - ٨
1918-1938.

تحرير فـ. سيتشيني و جـ. غابيلي (روكاسان كاسيانو ١٩٦٢) ص ١٩٥٦ .
تحرير فـ. سيتشيني و جـ. غابيلي (روكاسان كاسيانو ١٩٦٢) ص ١٠١ .

٩ - سي. هيرت « بينيتو موسوليني » (هارموند زورث ١٩٦٥) ص ١٥٦ .

١٠ - ل. فيرمي ، « موسوليني » (شيكاغو ١٩٦١) ص ٤١٠ .

١١ - رسائل ازرا باوند الى جيمس جويس ، مع مقالات باوند عن جيمس ، تحرير فـ.
ريد (لندن ١٩٦٨) ص ٤٢ .

١٢ - ا. فراتيني في : Da Tommaseo a Ugaretti (روكاسان كاسيانو ١٩٥٩)
ص ١٠٢ . في البيان « الرواية التركيبية » لعام ١٩٢٩ اتهم مارييتي بـروست
وجويس بـ « إفساد كلمائنا الحرة التركيبية ، والدينامية ، والمتزامنة » ، تحويلها
الى اسهال كلمات (قياساً على اسهال البطن - المترجم) opere di مارييتي ،
تحرير ل. دي موبا (فيرونا ، ١٩٦٨) مجلد (٢) ص ١٩٣ .

١٣ - هـ . ريختر ، الدادائية ، (لندن ١٩٦٥) ص ٢١٧ .

١٤ - اي. د. لوري « الفن الحي لتحويل مانهاتن » اصدار مؤسسة اللغة الحديثة ،
مجلد ٨٤ عدد ٦ ، تشرين الاول ١٩٦٩ ص : ١٦٢٨ .

١٥ - كتبت هذه المقالة قبل « معرض الحركة المستقلة الإيطالية » المنظم في تشرين
الثاني ١٩٧٢ من قبل مجلس الفنون الشمالية والفنون الاسكولاندية والذي قطع
شوطاً نحو تعديل الكلمة .

الحركة المستقبلية الروسية

بقلم : ج . م . هايد

- ١ -

في قصيدته الرئيسة لعام ١٩١٥ « القيمة في السروال » وسم فلاديمير مايا كوفسكي - الموهبة الأكبر إن لم تكن الأكثر تجديداً وابتداعاً في الحركة المستقبلية في الأدب الروسي - نفسه بأنه : زرادشت الأكثر صخباً في عصرنا . على أن هذا لم يكن اللقب الفخم الوحيد الذي أطلقه على نفسه (فقد رأى في نفسه أيضاً مسيح « الوحي ») . بيد أن هذا اللقب كان الأكثر ملاءمة : فالموقف النبوي للعراف الانشقاق الذي يدشن رسمياً - في الحق ، يخرع الحقبة الجديدة وينشد مرثية العالم القديم والنفس القديمة لأيمه أيماء ملاءمة . هذا ، وقد اشترك ماياكوفسكي مع نيتشه في علو الصوت وفي الرغبة لنقض أركان كل شيء وتدميره في سبيل قضية التجديد ، يضاف الى ذلك حافز عصابي للاخضاع والسيطرة على الجانب السلبي والحدسي في شخصيته مهما كان الثمن . وقد احتفظ ماياكوفسكي بازدرائه الخاص لجيل الحركة الرمزية في المرحلة التي سبقت مباشرة زمانه ، وأدبهم ، أدب الفروق الدقيقة والتلميح ، المتوضع بشعور شديد بالذات في فترة متأخرة من الحضارة التي كان لها بمثابة الزهرة الانحطاطية . والحق أن دين الحركة المستقبلية لنيتشه كان ملموساً . إذ من بين الحركات المكرسة للحماس النيتشوي في التحرر من ربقة ماضٍ انحطاطي وتثبيت دعائم الإرادة البشرية ضد الجبرية والعادة ، لعل هذه الحركة هي الأكثر تطرفاً وعنفاً .

وليس مستغرباً أن كثيراً من النقاد المعاصرين لم يروا في أعمال ماياكوفسكي وأصدقائه أكثر من إسراف فاضح ودعاية ذاتية . فهم لم ينشدوا الامتاع : فقد بدا البيان السيء السمعة الذي لفته ماياكوفسكي بمساعدة خليبنيكوف ، وكروتشونيك ، ودنفيد بورليوك في عام ١٩١٢ والمسمى باللامعة المطلوبة « صفة في وجه ذائقة الجمهور » ، بدا بكل بساطة التعبير المكتوب عن الويشية (عمل الأوباش) الصاخبة التي تميز الظهور الجماهيري للمجموعة حتى عهد يقارب ثورة ١٩١٧ . وقد أعلن خليبنيكوف عن نفسه بصوت عال أنه « رئيس العالم » . أما لاريونوف وغونشاروفا - وهما من أكثر المستقبلين موهبة - فقد طافا في الشوارع يعرضان نفسيهما بأقنعة وثياب غريبة مضحكة . وقد عرضت « الوقائع » في المقاهي والمطاعم بما يشبه حفلات الحركة الدائرية التي اتسمت بالفوضى . وماياكوفسكي نفسه أقام عروضاً اتسمت بسوء السلوك والعدوانية - من انشاد للشعر وقذف الشتائم - في احتفالات عامة ، من مثل ظهوره الشنيع عند افتتاح معرض بتروغراد للرسم الفنلندي في عام ١٩١٧ . على أن بوريس باسترناك الذي تحول تركيبته الشعرية المختلفة دون اتهامه بأنه متحيز يصف لقاءه الأول بماياكوفسكي في عام ١٩١٤ بتعابير تصور تصويراً حياً شخصية تتمتع بقدرة إبداعية واسعة قدرة تتجاوز تكتيك الصدمات الغريب والخارج على المؤلف ، بطريقة حساسة بشكل فوق عادي ودقيقة بشكل جلي (١)

جلس على كرسي كما على سرج دراجة نارية ، انكب للامام ، قطع وإبتلع بسرعة شرائح من نقائق فاينرشنيتزل المقلية ، لعب الورق ، حول بصره دون أن يلتفت برأسه . تمشى على طول كوزنيتسكي ، دندن بصوت طنان ومن أنفه نتفا قلبها الفكر ، من أعماله وأعمال غيره كما لو كانت مقاطع من طفوس دينية ، تجهم ، ازداد قوة ، طوف في الجوار ، وقرأ في الاجتماعات العامة . وعلى خلفية كل هذا ، كما لو عقب اندفاع أحد المترجمين الى امام كان يلوح دائماً يوم

خاص من أيامه ، يوم كان سبق كل الايام الماضية - اليوم
الذي كانت فيه بدايته المحطة والدمشة ، البداية التي
أعطته سيماء عدم الانحناء والتحرر من القيود . وكانت
طريقته في التنقل توحى بشيء أشبه بقرار تم تنفيذه واثت
نتائج التي لا ترد . كان هذا القرار عبقريته ذاتها . وكان
لقاؤه معها في وقت من الاوقات جد مدهش له حتى أنها
أصبحت مذ ذاك موضوعه المقرر لكل الأزمان ، وقد كرس
كيانه بأكمله لتجسيده دون أية شفقة أو تحفظ .

هذا ، وإن صورة الدراجة النارية تقع على الطرف المعاكس
تستوحى الحب على المذهب المستقبلي ، حب الحركة السريعة ، الاندفاع
نحو المسافات والذي يوازي مكانيا اندفاعهم نحو المستقبل كما في :
«Automobile livre d'espace» في قصيدته الأولى
«A mon Pegasse» (A l'Automobile de Course) (A) الماريني عام ١٩٠٥ .
وتمثل حركات ماياكوفسكي السريعة الخرقاء الأيقاعات العصبية للحياة
المدينة وتعدد المثيرات المتزامنة لكن غير المترابطة التي أدرجها
المستقبليون الروس ، كما أسلافهم الايطاليون ، في نظرياتهم الجمالية ،
تأسيسا على المبدأ القائل إن فنهم يجب أن يكون متقطعا كما الحياة
الحديثة ، ويجب أن يحرر الطاقات ، المماثلة لطاقات الآلة والمدينة والتي
ستقذف بالانسان الى أمام في غزوه للزمان والمكان . وكما كتب ماياكوفسكي
في « كيف تنظم الأشعار ؟ » (١٩٢٦) (٢) :

كيما تكتب عن حنان الحب استقل الباص رقم ٧ من
ساحة لوبيانسكي الى ساحة نوجين . وسيفيد الخض
المرعب أكثر من أي شيء آخر في جلب الارتياح لك بفعل سحر
حياة تغير حالها .

هذا ، وقد صورت الانفعالات البشرية العظيمة بصورة درامية نسبة
الى الحركة الديناميكية في المدينة ، المتحررة مما دعاه ماياكوفسكي

« اهتزازات وخلجات » الشعر الانحطاطي والرمزي . ويشابه الاسلوب أسلوب لوحة مستقبلية من مثل « ضجة الشارع تنفذ الى البيت » (١٩١١) لومبرتو بوتشيوني أو « خضات عربية » (١٩١١) لكارلو كارا حيث تغير الانقطاعات العنيفة على الحساسية وتشووها : إذا لم يتوفر في الرسم الروسي مكافئ دقيق فان (راكب الدراجة) (١٩١٣) لنانالبا غونتشاروفا أو (حجر شحد السكاكين) (١٩١٢) لماليفيتش هما النظيران . وكذلك فان هذه المقطوعة من ماياكوفسكي تظهر ذلك النوع الغريب من المادية الذي قاده الى أن يرفع الى القادة البولشفيك أنه كان ملتزماً كما هم بتنوير الوعي . فالميكنة لا تشكل الادراك فحسب (كما بالنسبة للانطباعيين) بل الوعي ، على الرغم من أن الحركة المستقبلية الروسية ، خلافاً لنظيرتها الايطالية ، لا تسعى الى ميكنة الانسان بقدر ما تسعى الى الاحتفاء بالانسان كمنتصر على الطبيعة . والآلات ، بالنسبة للعقل الروسي في هذا الوقت ، بما تبدو عليه من بدائية عند مقارنتها مع مثيلاتها في الغرب ، لها دور ثوري في المجتمع ، دور ينعكس في الفن . وهذا يميزها عن سيارات السباق الانسيابية التي قرظها مارييتي مثلاً يميز أيضاً من الناحية السياسية الحركة المستقبلية الروسية عن الايطالية .

وقد كانت البلشفية ، كما نوه المستقبليون بحماس يزيد أو ينقص تشابه حركتهم في أنها تسعى للامساك بالمستقبل وربطه من ذنبه بعربة الثيران التي تمثل الحاضر والتي تدج في سيرها . وتستدعي صورة باسترناك المثيرة من المتزلج صورة انسان فاجأ نفسه في لجاجته برجعية روسيا وتخلفها وبالشواذات المخيلة لارث تقليدي مستنفد : وكذلك فهي توحى بنوع من عدم الاستقرار . كان ليون تروتسكي في مؤلفه « الادب والثورة » (١٩٢٤) واضحاً بصدد حقيقة أن « العدمية البوهيمية قائمة في الرفض المستقبلي المبالغ به للماضي ، لكنها ليست حركة ثورية بروتيتارية » . ورغم ذلك فان عمل المستقبلين هو دون شك ، من صنع وتشكيل الثورة . والحق أنه (من خلال الدعاية فان الادب من مختلف الأنواع ، وفي الغالب ، من نوعية فنية عالية) لعب

دوراً في تشكيل وصوغ الثورة . وقد كان ماياكوفسكي على صلة بالهياج الثوري قبل عام ١٩١٧ بزمان بعيد ، حتى وقت أن كان لا يزال طالباً في المدرسة . وقد غذى هيامه الساذج أحياناً بمحطات القدرة (يسمى نفسه في (غيمة في سروال) « مادمح الآلة وانجلترا ») الحافز الثوري عنده للقضاء على الرجسية الاقتصادية التي نجمت عن النظام الروسي الأوتوقراطي وناصرته . وهو يعلن في سيرة حياته المتسمة بالفطنة والتي كتبها بقلمه في عام ١٩٢٨ وهي « أنا نفسي » أن منظر مصانع (ريفيت) للأمير ناكاشيدز في صباح المضاء ليلاً أقنعتة أن يرفض الطبيعة لصالح الكهرباء : « لم تكن الطبيعة مماثية للعصر بما يكفي » وقد سمحت أساليبه الباكرة في الدعاية الذاتية والتي طورت أيام الصفاء زمن الوقائع المستقبلية الأولى بنشوء طريقة خطابية مدبرة بعناية تسمح بأن يبلغ الى جمهور المستمعين حقائق الاشتراكية والشعر دونما تبسيطات حوشية . وهنا يلفت نجاحه النظر آخذين بعين الاعتبار المشكلات التي فرضتها هذه التركيبة . هذا ويمتج أسلوبه وبيان شعره بشكل مبدع من الخطاب الشعبي (ولا سيما المديني) وصيغ القصائد الروائية ballad في محاولة بطولية لعكس قول مالارميه الماثور والمشهور عن طريق تحفيز لهجة الأديب أكثر من تنقية لهجة الجماعة . وتحدد « كيف تنظم الأشعار ؟ » المشكلة على الوجه الآتي : (٢)

لقد رمت الثورة ... الى الشارع الخطاب غير المشذب للجماهير . كما سالت اللهجة العامية للضواحي على امتداد الشوارع العريضة في مركز المدينة . وديست اللغات التحتية للانتلجنسيا المضعضعة بكلماتها الواهنة « مثالي » ، « مباديء العدالة » ، « الصورة المتعالية للمسيح والمسيح المضاد » - كل هذه التعابير ، موضع التهامس ، في المطاعم ، ديست بالأقدام . هناك عنصر لغوي جديد . كيف لنا أن نجعله شعرياً ؟ ... كيف لنا أن نخزل اللغة المحكية الى شعر ونستخرج الشعر من اللغة المحكية ؟

ولكن بحدود الآن كان ماياكوفسكي قد أصبح نائباً عن الأيام الأولى للحركة المستقبلية . وتظهر هذه الملاحظات درجة من الالتزام نحو الدولة الاشتراكية لم تكن في طاقة المستقبلين الآخرين . ويمتد شغله على مدى الحركة المستقبلية منذ نشوئها الى تطورها الى بنائية مجردة أكثر منطقية، بما لها من مشاريع لافتة في العمارة والتصميم المسرحي . لكن كثيراً من المناصرين الآخرين لما يدعى بالمستقبلية التكعيبية (٤) كانوا جد فوضويين بحيث لم يتمكنوا من تكييف فنهم مع الواح الرسم عند الحركة الاشتراكية . وكما قال تروتسكي بحق ، إن المستقبلية كانت في الأساس ما قبل - ثورية ، وكان التزام ماياكوفسكي الصارم والمتعمد أبعد ما يكون عن الهيمنة في الحركة . وقد ترك طلاقها الكلي من التقليد الموروث كثيراً من الاحتمالات السياسية مفتوحاً : والحق أن المستقبلية قد انجذبت نحو الفاشية .

- ٢ -

يقع الجهد لتحرير الكلمة ذاتها مما غشيها من التقليد الأدبي الموروث في المركز من الجانب الجمالي للحركة المستقبلية . وتكمن إحدى الوسائل للقيام بهذا في الطريقة التي شدد عليها ماياكوفسكي في النص السابق . والوسيلة الأخرى تمثلت في الإلحاح على استقلالية الكلمة واستقلالية النص الأدبي . وإذا تعارضت إحدى هاتين الفرضيتين مع الاستكشاف الرمزي للقدرة التلميحية والترابطية للغة فإن من الواضح أن الثانية مرتبطة مع ملاحظة مالارمييه الشهيرة الى ديفاس Degas : « تصنع القصائد ، يا عزيزي ديفاس من الكلمات وليس من الأفكار » . وتعتق الكلمات من القيود الحاصرة للخطاب اليومي عن طريق تسميتها من قبل الشعراء وانتقائها لتدخل في بنية نصه المحرره . لكن حيث كرس الرمزيون فنهم لاسترداد عالم منهار فإن المستقبلين لم يروا العالم واللغة الملازمة له منهياراً بل متحجراً . والقصيدة المستقبلية - وظيفية - هي المثقب الذي يفلق الصخر ليظهر المعدن الثمين للعيان . كان مارينيتي

قد أوصى الشعراء بأن يستعملوا الفعل في صيغة المصدر فقط « بحث لا يبقى الحدث محدوداً بعامل واحد : فنحن ندرك الأفعال أكثر من الفاعلين » . وعليه ، فقد أكد مايندوه أورتيفنا أي غاسيه « تجريد الفن من إنسانيته » في عصرنا - الإنسان الجمعي هو سلسلة من الأعمال . لقد تغير مفهوم الشخصية البشرية كما تحتاج رسالة د. ه. لورانس الشهيرة إلى إدوارد غارنيت بتاريخ حزيران ١٩١٤ والتي تعبر عن الاهتمام بفيزيولوجيا المادة عند مارينيتي . وكثير من أعمال مارينيتي مصوغة على الصحيفة ليس عن طريق بناء الجملة المونس بل بوسائل طباعية محددة تكون كلاً بصرياً أصلياً . كذلك ظهر كثير من قصائد ماياكوفسكي في مجلدات وقد أعطيت تصفيفاً طباعياً إبداعياً إما على يد ماياكوفسكي نفسه (والذي كان فناناً طباعياً معتبراً) أو على يد أحد زملائه . لذلك ، كما مع مارينيتي ، تكتسب الكلمات وظائف جديدة وهي ترمح على الصفحة هنا وهناك ، تصير إلى كبر في الحجم وتتضائل حتى الأشياء ، أو تشكل أشكالاً ونماذج قد تؤيد أو خلاف ذلك تنتهك محتواها الدلالي . الفن المستقبلي هو من عدة نواح إعادة صياغة تستهين بالحلم الفاغنري في العمل الفني الشامل . إن الهجوم على النحو وتركيب الجمل ، والتشديد على الخاصية الصوتية والخاصية التصويرية للكلمات هو هجوم على الكتاب في وضعه الحالي ، بما فيه من صفوف من الكلمات تتقاطر أداءً لواجب عبر الصفحة والتي صنارت الطريقة السائدة للتواصل في مجتمع أوروبا . وقد تطلب المسرح المستقبلي في روسيا كما في إيطاليا - والحركة المستقبلية بإجمعها مسرح بطريقة أو بأخرى - المشاركة الكلية للحضور في مشهد لا يرتبط بنص على الإطلاق ، وعلى نحو مماثل فقد تطلب شعرهم تعاوناً نشطاً من جانب القارئ في صنع النص (على الرغم من هامش الحرية الأضيق ، ربما ، مما هو متوافر في شغل الدادائيين الذين استشعر المستقبليون مجيئهم جزئياً) . هذا ، وإن شعر الفينوكونكريت(*) الفاسيلي كامينسكي (١٨٦٤ - ١٩٦١ كان بناء

(*) حرفياً تعني الاسمنت المسلح ، وهو الشعر الذي يعبر عن قصده بالكلمات الرسومة لا بمواقعها حسب قواعد اللغة . (م)

عشوائياً كما أحدث قصيدة كونكريتية أو أحدث مهرج . ويمكن ، مثلهما ، قراءته أو « تمثيله » بطرق مختلفة يتكشف معها في كل مرة معنى مختلف وتشكل قصيدة فيليمير خليبنيكوف « طرد الأرواح الشريرة بالضحك (zaklyatiye smekhom) » (١٩١٠) والتي تأخذ الكلمة الروسية التي تعني الضحك (smekh) وتجعلها تؤدي حركات أكروباتية غير عادية عندما تشكل النهايات التصريفية المختلفة كلمات (معظمها غير موجود في اللغة) من هذا الجذر ، تشكل طريقة لتحرير الكلمة وبالتالي القارئ . وهي تجربة في علم الصرف أكثر منها في علم الدلالة ، تستثمر عمليات تشكيل الكلمات التي تميز اللغة الروسية حيث يمثل نموذجها السحري الاثر المحرر للضحك عن طريق السحر التعاطفي للشامان - الطبيب الساحر الذي يصبح على نحو غريب نظيراً مفضلاً للشاعر في الحركة المستقبلية الروسية ، وهذا جزء من العنصر الفطري الغريب الهام جداً في الحركة . وبالطبع ، فإن هذه القصيدة هي أيضاً خزعبلات (حركة بهلوانية) مثل قيادة طائرة تحت جسر النهر - وهذا نوع من المغامرات أحبه المستقبليون - الجسورة على نحو عبثي ، والعصرية على نحو استعراضي . وقد كان خليبنيكوف واحداً من الموقعين على بيان « صفة في وجه ذائقة الجمهور » الهام : وقد كان لهذه المجموعة من المستقبلين التكعيبيين أهداف مشتركة على الرغم من أن الجائز أن الهجوم على اللغة في هذه الوثيقة هو عمل خليبنيكوف وكروتشونيك والهجوم على التقليد الموروث هو عمل ماياكوفسكي وبورليوك . ويطالب البيان بأن يعطي الشعراء الحق ل : توسيع مفردات الشعب بكلمات صنيعة ومختلفة . الكلمة هي صنع الجديد . . أفصح عن القرف الذي لا حدود له نحو اللغة التي توارثناها .

كذلك أصدر خليبنيكوف وكروتشونيك البيان « الكلمة في وضعها الحالي » slovo kak takovoye (١٩١٣) والذي أتبعه كروتشونيك بـ Deklaratsiya slova kak (الإعلان عن الكلمة في وضعها الحالي » و itakovoye itakovovo (١٩١٣) - وهذه عدم لباقة بليوغرافية سببها

ازدراء المستقبلين الديمومة . وتتشابه الأولى مع عنوان مارينيتي Parole in Libertà ولها مرام مماثلة . هذا ، وللإيطاليين معنى تشكيلي أكثر تطوراً ، وتعارض حركتهم المستقبلية مع ثقافة إيطاليا المتحفية . بينما يشدد الروس على المؤثرات التنفوية والسمعية . فهم يمتحون من الشعر الفولكلوري ومن الاسطورة السكايتية (الطورانية) - وهي ظاهرة معقدة يمكن تعريفها لأغراض حالية بأنها عصبية وطنية صوفية ومتطرفة تستحضر الانتصار الوشيك للعقلانية الفطرية المتمثل في الطورانيين على المادة والعقلانية الأوربيتين - ومنه الشامانية المشار إليها سابقاً والتي يتعرفها القراء غير الملمين بالظاهرة في « طقس الربيع » ١٩١٣ () لسترافسكي . يبدأ أول البيانين بأمثلة الصوت المعبر في الشعر ، أكثرها تجريداً أبيات كروتشونيك الفاضحة (ه) .

dyr bul shchyl

ubeshchur

skum

vy so bu

nl ez

هذا هو النص الكامل ، وهو يخلو من أي معنى باللغة الانكليزية (او هو بالأحرى كلمات روسية مكتوبة بأحرف انكليزية) مثلما يخلو منه في الروسية ، على الرغم من أن الأصوات في الروسية توحي بعدد من الكلمات المحتملة أو المورفيمات التي قد تتشكل منها . وقد زعم المؤلف أنها أصوات روسية على نحو فوق عادي (بعضها ليس له معادل حقيقي خارج اللغات السلافية) . وبدافع « طوراني » لرفض المؤثرات الأوربية فقد أصر خليبنيكوف وكروتشونيك على أن هذه القصيدة هي أكثر روسية من مجمل أشعار بوشكين . وقد سمي الشاعر العالمي بوشكين ، أعظم الشعراء الروس ، في « صفقة في وجه » كأول الكتاب الذين يجدر « قدفهم في البحر من على باخرة الحداثة » ، وهذه الملاحظة تماثل تأكيد باوند بأنه « ليست بك حاجة لأن تقرأ شيكسبير ، إذ يمكنك الوقوع على

كل ما انت بحاجة لأن تعرفه عنه في « الحديث الممل في الجوار » . يجب ان تكون لغة الشعر « ما وراء منطقية » *zauumnyy hazyk* متحررة من الاشكال الصارمة للمنطق التي عزيت للفكر الغربي منذ أيام دوستوفسكي على الأقل : إذ يخلق بالقوى الصوتية المعبرة فيها ان تترك أثرها دون توسط العملية المفهومية التي تبدد الطاقة . ويمثل هذا التأثير « الترانسندنتالية الفيزيائية » التي نادى بها بوتشيني ، وقد يكون مديناً بشيء ما لاعلان مارينيتي في « الكلمة الحرة » لعام ١٩١٢ والذي مؤداه ان تحرير الكلمة من القيود التقليدية للمعنى سيسهل التواصل المباشر بين خيال « لاسلكي » وآخر . على ان الأصوات الصادرة تميل الى التنافر : وهذا يهدف في جزء منه الى ترويع القارئ مجلبةً لانتباهه ، لكن ، زيادة على ذلك ، كما يقول كروتشونيك ، لأن التنافرات القائمة في نفوسنا ستعرف كيف تحلّها . ليس هناك من تجانس إلا في تماثل متنافرين عند نقطة مشحونة بالطاقة : وهذه دينامية تقع عليها مرة أخرى في النظرية التصويرية والدوامية . وفي أي جزء من البيان ، وغيره من البيانات المماثلة هناك تشديد على التمثيل وتمثيل للتشديد . ففي عام ١٩١٣ قدمت تمثيلتان (enlotments) (أو مسرحيتان *plays* ، بسبب انعدام كلمة أفضل) في سان بطرسبورغ التي عرضت مجمل مواهب المجموعة : « فلاديمير ماياكوفسكي : مأساة » لماياكوفسكي ، وأوبرا كروتشونيك الغريبة التي كتب خلبينيكوف لها مقدمة ، وصمم مالفيتش مناظرها « الانتصار على الشمس » .

وقد ترجع صدى الأوبرا في قصيدة لاحقة لماياكوفسكي « مغامرة غير عادية حدثت لفلاديمير ماياكوفسكي في كوخ صيفي » (١٩٢٠) . وهي في كل مظاهرها مركزية بالنسبة للحركة المستقبلية : الانتصار على الزمن ، والذي ينظر اليه ليس كحركة في الماضي ، كما هي الحال مع بروسست وايليوت ، بل كقفزة في المستقبل . في قصيدة ماياكوفسكي يدعو الشاعر الشمس لتناول الشاي حتى يقطع عليها رحلتها الأبدية في الشروق والغروب والتي ضاق ذرعاً بها . وبتباه جميل تقرّر الشمس أن

ماياكوفسكي ، الذي امضى سحابة ليله يشقى ويكد في اسنغاله بملصقاته الدعائية ، يصنع النور والدفء كيما ينتشرا في الأرجاء مثل حرارة الشمس . وفي أوبرا كروتشونيك (١٩١٣) التي قام مالفيتش بتنفيذ ما دعاه تصاميمها الـ *suprematist* (المجردة هندسيا) الاولى ينتصر ما أطلق عليهم الرجال الأقوياء من ارض المستقبل يساندهم فريق من الرياضيين وملاح جوي بطل ، على إنسان سيء النية وشتى الشخصيات التاريخية ، ويحتفلون بعالم مستقبلي متحرر من الزمن . وفي صياغتها بهذا الشكل فانها تبدو خليطاً عنيداً من التعبيرية والاستالينية . والحق انه ما دام الشيء بأكمله مكتوباً في *zaum* الذي تسود فيه الصافرات والهمهمات من نوع «*dyr bul shchyl*» والحدث هو من الفوضوية بمكان بحيث تعسر متابعته فإنها أقرب الى الهزل منها الى الرعب . يوضح بوريس توماشيفسكي في تذكره لليلة الاولى (١٩٣٨ ، رقم ٤ ، *Teatr* ان المشروع بأكمله - يمكن - مثل استعراض كوكتو - بيكاسو - ساتي عام ١٩١٧ - الاستمتاع به كنوع من ترفيه سيركي (من السيرك) ، حدث دُرِست فيه الحدود بين الفن الراقي ومسرح الفودفيل (مسرحية هزلية خفيفة) بالأقدام في الممعة الدائرة . وعلى ما يبدو فقد انشك الجمهور في القضية واتسموا بطيب الخلق ، إلا عندما وجهت اليهم إهانات مباشرة عند إحدى المراحل ، حيث أصبح متململاً . كانت « الانتصار على الشمس » أكثر الاعلانات الدعائية التي استخدمها المستقبليون في الدعاية لهم تغنيداً وتغنناً .

- ٣ -

هيمن المستقبليون ، عقب الثورة ، على الحياة الثقافية السوفيتية لفترة وجيزة . ولم يكن هذا بسبب انعدام حركات طليعية أخرى تتحدى تفوقهم : كانت العشرينيات في روسيا كما في أي مكان آخر فترة غنية على نحو غير عادي بالتجربة الفنية . والحق أن هيمنتهم تعزى الى جهود ماياكوفسكي الموهوب وصاحب الالتزام السياسي الذي وضع طاقاته

الدائبة العمل (وجانباً جمالياً دياكتيكياً على قدر من التفنن يماثل ما عند بريخت) تحت تصرف البولشفيين بصفته شاعراً وداعية للنظام الجديد . وقد قامت المجلة التي لم تعمّر طويلاً (فن الكومونة) - التي صدرت في ظل الشروط الشاقة لشيوعية الحرب - والتي لعب فيها ماياكوفسكي والرجل اللامع لكن المتمسك بالنظرية دون التطبيق أو ريب بريك دوراً رئيساً ، قامت في عددها الأول عام ١٩١٨ بطبع قصيدة ماياكوفسكي « توجيه الى جيش الفن » حيث حثّ المستقبلين على الانضمام الى البولشفيك في هجوم سياسي وجمالي مشترك لسحق قوى الماضي . وقد كانت دعوة له يلتف حولها أولاء المستقبلين الذين كانوا أقرب في صميمهم الى جيل الرمزيين ، من مثل شيرشينيفيتش (المترجم الروسي لمارينيتي) وايغور سيفريانين (مؤسس مادمي مستقبلية الأنا المتميزة من المستقبلية التكميلية لماياكوفسكي) . وقد هيات مطالبة بريك بفن كونكريتي مضاد تمّ تصنيف الخلق الفني فيه كوجه من أوجه العملية المنتجة (كما في « كيف تنظم الأشعار ؟ » لماياكوفسكي) ، وينظر فيه الى الفنان كمشتغل أكثر منه كبطل (كما كان الرومانسيون والرمزيون قد نظروا إليه) قد هيات المناخ لنظرية طليعية مادية زائفة دامت خلال كامل عقد العشرينيات - تحافظ على التسمية « مستقبلي » حتى بعد أن حامت الشبهة السياسية حول هذه التسمية ، وذلك ببساطة لأنه لا يمكن صياغة دفاع مادي متماسك عن التجريد إلا برفع هذا الشعار الثوري . وفي الآن نفسه فقد خرجت الى حيز الوجود مدرسة « وظيفية » هامة في النقد والنظر (الآن تعرف بالاسم الشامل الذي تنضوي تحته : الشكلانية) بتأثير السنية سوسور الجديدة تتخذ من التجريب اللفظي للمستقبلين (الذين كانت في حلف وثيق معهم) تحديداً ضرورياً لطرائق الدراسة الأدبية التي عمّرت بعدها ، وأساساً لطريقة جديدة في النقد ونظرية كلية في الأدب . (٦) ولا ريب أن المقالة الأكثر شهرة في هذا السباق هي « الشعر الروسي الجديد » (١٩١٩ ، تنقيح ١٩٢١) (٧) لرومان جاكويسون التي كتبها بينما كان لا يزال عضواً في حلقة موسكو اللسانية (وقد هاجر لاحقاً الى براغ حيث صدرت الطبعة الثانية ، ومن ثم الى

أمريكا) . ومما يحظى باهتمام وجيز أن نبين الصلة بين الشعر المستقبلي والنقد الشكلاني .

لا يشك جاكوبسون بأن الشعر الروسي «الجديد» هو شعر ما يطلق عليهم بالمستقبليين رغم أنه يعزف عن إعطاء أي تعريف عما تمثله الحركة ككل . وهو يقبس مع الموافقة ملاحظة خليبنيكوف بأن « وطن الفن هو المستقبل » ، وهو يستخدم هذا نقطة انطلاق لتحليل أولا العملية التي يتحول بها الابتداع . (كما ابتداع بوشكين الذي يقبسه مراراً بشكل استثنائي) بفعل الزمن والتقليد الترتيبي إلى سنة (أورثوذكسية) ، ثم العملية المعاكسة التي يصير بها شعر كل من الحاضر (متمثلاً بخليبنيكوف الذي يحل عمله بتفصيل شديد) والماضي جديداً ، وهو يؤكد أن الشعر يتجدد من الداخل بوساطة وسائل السنية تحديداً . وهو يعامل اللغة الشعرية خلال كامل مقالاته كنوع من : ما وراء اللغة *metallanguage* ولا يمكن لمادة البحث الجديدة في « المضمون » (والتي ينكر أن لها وجوداً متميزاً كما يفعل أي . إيه . ريتشاردز) أن تفعل سوى أن توفر ما يدعوه « الدافع » لأشكال السنية جديدة - صوتية ، إعرابية ، إيقاعية ، الخ . وعليه فإن تحليلات الابتداع المبنية على السببية الخارجية أو الاجتماعية هي مغلوطة . ويعمد جاكوبسون بالتالي إلى مقارنة نظرية « الريبورتاج = القص الاخباري » الانطباعية الزائفة عند مارينيتي (تسمية جاكوبسون) عن تجديد الأشكال الأدبية تحت ضغط الأشكال الجديدة للخبرة ، أكانت داخلية أم خارجية ، مع زعم كروتشونيك بأن الشكل الجديد الذي ينبثق من داخل اللغة الشعرية يولد مضموناً جديداً - وفي المال عالماً جديداً . وعلى أساس هذه المقارنة يميز جاكوبسون بين ما يدعوه نسقاً السنياً شعرياً (ما يخص الروس ، ولا سيما خليبنيكوف) والنسق الألسني العاطفي أو الوجداني ، ما يخص مارينيتي : وعليه يوسم الشعر بأنه يتقيد بقوانينه الذاتية الخاصة به ، وتختزل وظيفته التواصلية إلى الحد الأدنى . وتماثلاً أن قوام الفنون الأخرى بكافة هو تشكيل « المادة » المشروعة ذاتياً كذلك بفعل الشعر : ف « مادته » هي الكلمات ، وعليه :

فمن الملائم تعريف دراسة الأدب بأنها دراسة الصنعة الأدبية Literariness وبموجب هذه النظرية يتم استنزال كتب السيرة ، وعلم النفس ، وعلم السياسة الخ الى لعبها دوراً ثانوياً ، والحق أنه في هذا التاريخ الباكر فقد ارتضت النظرية الشكلانية الأغراض جدالية أن تتجاهل المادة الخارج أدبية ، ولم تصفها إلا لاحقاً (في عمل من قبيل « الماركسية وفلسفة اللغة » (٨) لفولوشينوف) في مخطط للأنساق الإرشادية كثر تفصيلاً . وما يسميه جاكوبسون « عالم الانفعال والخبرة الروحية » (أي القوام التقليدي للشعر) يتم تعليقه في نظريته على أنه « تسويغ » للغة الأدبية : وهو يدل على أن الرومانسيين قد استقبلوا ، عندما ظهر عملهم لأول مرة ، كمجددين في الشكل أكثر منه في المضمون التجريبي ، حيث لا يفهم الأخير إلا على أنه « تسويغ » لأول (يقتبس جاكوبسون من المجلات المعاصرة إثباتاً لهذا الأمر) . وإن الحقيقة الأكثر أهمية بصدد شغل خلينيكوف في هذا السياق هي أنه ينأى في الأعمال الأولى عن تسويغ الوسائل الشعرية « اللاعقلانية » بوساطة التماس بناء الحكمة ونحو « تعرية » مميزة للوسيلة دون تسويغ كما في السرد الشعبي والقصائد الروائية . الصوت (أو غيره من العناصر الالسانية) يسيطر على الاحساس ويولد الالتباسات ، التماثلات و (هذه وسيلة أثيرة عند خلينيكوف) ما يدعو جاكوبسون « التحولات » (متنوعة في طبيعتها لكنها في الأساس استعارات معكوسة أو سلبية « تنزع » - حسب التسمية المفتاحية لشكلوفسكي « الالفة » عن المسمى) (٩) . ويسم الاهتمام بالمادة الشعبية ، بنية النوادر والنكات ، وفي الفطنة بكل تجلياتها ، والاستثمار الاستثنائي لهذه المادة « الهابطة » في سياق أدبي ، يسم معظم الطليعة الأدبية للفترة (الدادائية ، جويس ، وبالطبع فرويد ، يمكن أخذهم على محمل التشابه) .

يلاحظ جاكوبسون أن الصعوبة والاحساس بالغرابة في النصوص المستقبلية ترغم القارئ على المشاركة في عملية تحقيقها . وإن هذه الضيغة ومفهوم « التعقيد » أو « ادخال الصعوبة » الذي يدعّمها (مرة

أخرى النصوص المفتاحية هي لشكلوفسكي (ترهص بالتمييز
 الايديولوجي عند رولان بارت بين السهل القراءة *Lisible* والسهل الكتابة
scriptible وهي صياغة من المؤكد انها لا تضيف شيئاً ذا بال الى كشف
 الشكلايين . ويبدو واضحاً بما فيه الكفاية أن التحالف بين الحركة
 المستقبلية والبولشفيين يعود إلى هذه المرحلة من التحقق (وقد أتى على
 تعريفها لاحقاً بشكل أكثر دقة في جماليات الحركة البنائية) . لكن
 جاكوبسون لا يلامس هذا ويفدو التقصي الكامل عنه من الصعوبة بمكان .
 وعلى المستوى الأسلوبي الصرف نجد أن إحدى سمات نصوص
 خليبنيكوف هي أن مكوناتها ترتبط مع بعضها بعضاً بالارتصاف ، أو
 التزامن ، أكثر منه بالتعاقب . وتخلق هذه الوسيلة بالتضافر مع
 المستقبلية النموذجية في تحقيق كلمات أو عبارات المجازية المألوفة بشكل
 ملموس (جمع النقيضين ، المبالغة *enallage*) تخلق نسقاً مستقلاً بذاته
 من العلاقات . هناك ، تبعاً لذلك ، « فسحة » شعر مماثلة للفسحة
 التصويرية حيث تكون اللغة فيها متعددة الأبعاد أكثر منها تعاقبية صرفة
 (كما تحاول جاهدة أن تكون في الخطاب العقلاني ، غير الشعري) والأدب
 يتشبه بالتعقيد الزمني للسينما . ومن بين الوسائل الخاصة ببنية الجملة
 المستخدمة من قبل الشعراء المحدثين ، ولا سيما المستقبليون ، نرى أن
 أكثرها فاعلية في مسألة خلق متصل زمني غير خطي هي « اللا فعلية
verblissness ويقتبس جاكوبسون أمثلة عليها من شعراء مستقبليين
 وشعراء آخرين (مثلاً مارينوف) . إن مضمون اللافعلية هو أن القصيدة
 بكاملها تغدو فعلاً من نوع ما . وقد ميز خليبنيكوف نفسه بين الكلمات
 التي ترى بها « الأعين - الكلامية » وتلك التي تعمل بها (الكلمات -
 الأيدي) : ومن الممكن ألا يكون التضاد على درجة من التفنن والتفصيل
 لكن يمكن للمرء ، على الأقل ، أن يفهم التمييز الحاسم هنا بين الدلالة
 في الحركة الرمزية والوظيفية في الحركة المستقبلية . ويستلنى من هذا
 أن شعر خليبنيكوف (وتوسعاً شعر المستقبلين بعامه ، نظراً لأن كل من
 كان له اعتباره قد تعلم من خليبنيكوف) هو شعر الانفكاك أكثر منه
 شعر الترابط . هذه الصياغة المتحيزة بشكل نموذجي (وهي تظهر عند

جاكوبسون بهذه التسميات الدقيقة تقريباً كما في شغل نقاد شكلانيين آخرين) هي بالطبع على النقيض التام من مبدأ ت. س. ايليوت في إعادة الاقتران كما يصوغه في مناقشته البعيدة الأثر للشعراء الميتافيزيقيين - وهي مقالة ، رغم تميزها ، تقليدية ، بشكل جلي في المرمى ورمزية في الممارسة . يمتنع جاكوبسون نفسه بجمع أمثلة على الانكسار والتجريد من الألفة في أغاني الأطفال ، والتعاويد الشعبية ، والطقوس الاحتفالية ، والقصائد الروائية المدينية (*chastushka*) التي صايرها ماياكوفسكي وقتلها) رابطاً بشكل بليغ بينها وبين لعب خيلينيكوف على الكلمات ، والتوريات ، الخ ، والتي يصنفها تحت العنوان « الاشتقاق الشعري » (معرّفاً هذا على أنه زمرة خاصة من الاشتقاق ترتبط بأنواع أخرى من الاشتقاقات لكنه في هذه الصيغة خاص بالشعر) . هذا ، ويشكل تشويه الشكل الصوتي والدلالي والمعاني الجديدة التي تتولد عنه جزءاً لا ينفصم عن الاشتقاق الشعري ويساهم في ما يصفه جاكوبسون بـ « الامكانية الهامة » للكلمة المحدثّة ، أي إمكانياتها للتجريد (وهذه هي طريقة جاكوبسون في العودة بمقالته الى اعتراضاتها الأولى على « انطباعية » مارينيتي : وفي واقع الأمر قد يكون من الأفضل أن نترجم الكلمة الروسية *bespredmetny* بـ « اللاموضوعي » وليس بـ « التجريدي ») . وعليه ، فاستنتاجه هو أنه إذا كانت القافية في تجلياتها التاريخية الأولى تخبىء وراءها دافعاً دلالياً فإننا في قوافي خيلينيكوف (وبالتضمين في قوافي ماياكوفسكي) نقف على حقيقة ما يصفه جاكوبسون بشكل ملائم بـ « الكلمات التي تبحث عن معنى » (١٠) . وقد تمثل القدرة على الاختراع والدقة المراوغة في مقالة جاكوبسون - وهي بحد ذاتها قطعة إبداعية هامة - النقد الشكلاني في أقصى معارضة للتقاليد وأقصى درجة من التحريضية .

وبالطبع فإن تاريخ هذه الحركة النقدية قد توثق بالكامل . وغني عن القول إن عمل جاكوبسون وزملاءه ، سواء بقوا في روسيا أو لم يبقوا ، قد قطع شوطاً أبعد بكثير من سياق الحركة المستقبلية الروسية : فليس

أفضل أعمال لـ Opojaz وحلقة موسكو الأسبوعية في العشرينيات والثلاثينيات مقتصرًا بأي شكل على دراساتهم للطليعة avant-garde فقد أحدثوا ثورة في النقد وإعادة تقويم جذرية للأدب الروسي الأول والأدب الأجنبي تشابه إلى حد كبير إنجاز النقاد الجدد في إنجلترا وأمريكا الذين، رغم محافظتهم الأكبر، خرجوا من سياق الحركة الحدائية بهيئة مماثلة. على أن تأثير الروس قد وصل إلى مدى أكبر، وتفرع في اتجاهات أكثر مما حققه النقاد الجدد. وبغض النظر عن إسهام جاكوبسون الرئيس في الأسبوعية فقد كان الشكلايون الروس هم الذين ساهموا أكثر من غيرهم في النظرية السيميائية الحديثة. وقد كانت مختارات تزييفتان تودوروف من الترجمات الفرنسية للمقالات الشكلاونية (نظرية الأدب) (١٩٦٥) بعيدة الأثر. ومن المهم أن نلاحظ أن عودة العلاقات الحاسمة بين الأسبانيين والفروع الأخرى السيميائية، والتي دشنها كتاب (الأنثروبولوجيا البنيوية) للنفي شتراوس قد أدت إلى حركة انتعاش كبرى للشعرية البنيوية في الاتحاد السوفياتي (١١).

توفي فيليمير خلبينيكوف، الموضوع الرئيس في مقالة جاكوبسون، في عام ١٩٢٢. وإذا لم يكن بشكل جلي مؤسس الحركة المستقبلية في روسيا فقد كان في جميع الأحوال مجددًا كبيرًا شكل عمله منجمًا لا قرار له من التجارب استخرج منه الشعراء الآخرون، ومن ضمنهم ماياكوفسكي العظيم، الكثير من الثروات. فنتاجه ضخيم، ولم يحتل مقامه في التاريخ الأدبي الروسي إلا راءنا. ولم يترجم من أعماله إلا القليل، على الأقل إلى اللغة الإنجليزية. وعندما مات ماتت معه التجريبية القوضوية لفترة ما قبل الثورة. وقد عاضدت مجلة ماياكوفسكي LEF

(وهي اختصار لـ: Left Front of Art الجبهة اليسارية للفن) وكانت تأسست في عام ١٩٢٣ - عاضدت بقوة الحركة المستقبلية والفن اللاموضوعي (أو على الأقل الاتصوري). وقد احتجبت في عام ١٩٢٥ وعزفت بديلتها Novyi Lef (الجبهة اليسارية الجديدة للفن) - وتأسست في عام ١٩٢٧ - نعمة من عدم اليقين بشكل لا يخلو من غرابة

حيث تلطفت راديكالية ماياكوفسكي المتقدمة (كان سعيدا لرؤية نهاية السياسة الاقتصادية الجديدة المساومة) بتأكيدات ، في مناخ سياسي أكثر محافظة ، مؤداها أن الحركة المستقبلية لم ترفض الماضي كما هو ، بل فقط محاولة شرعنة الأساليب البالية في الزمن الحاضر . ولم ينفك ماياكوفسكي عن انتاج عمل هام حتى انتحاره في عام ١٩٣٠ ، لكن النشوة الابداعية للحركة الحدائية الروسية قد زالت . وعندما نشر كروتشونيك كتابه (الحركة لمستقبلية الروسية على مدى خمسة عشر عاما) (١٩٢٨) كانت الحركة في نهايتها ، على الرغم من أن كروتشونيك نفسه ، وهو موهبة صغيرة نسبياً ، واصل النشر حتى عام ١٩٣٤ ، والى نفسه كما م . فيروغ عند بلوفند ،

مستقلا عن معاصريه

مهملًا من الشباب

بسبب هذه الرؤى الحاملة

رغم أنه نجا من المصير المؤلم لكثير من أبناء جيله من الكتاب . وهكذا انتهت أكثر الحركات الحدائية الروسية عداء التقليد ، مخلفة وراءها الشخصية التي أصبحت مؤسساتية بحدود الآن - ماياكوفسكي ، أحد الكتاب الأكثر اقتباسا ، والأقل فهما في العالم . كذلك خلقت وراءها وظيفة متكافئة للضدين استمرت باقية ، في شكل الحركة البنائية ، الى الثلاثينيات لتخمر عجین الواقعية الاشتراكية ولتلهم الفنانين خارج الاتحاد السوفياتي . وإن موقعها الصحيح في الحركة الحدائية السوفياتية الثرة - وفي الحق مغزى الحركة ككل - لم ينل الفهم الا راهناً .

الحواشي

- ١ - بوردس باسترنالك « السلوك السليم » (١٩٣١) ، ترجمة جورج ديفي .
- ٢ - فلاديمير ماياكوفسكي « كيف تنظم الأشعار » ، ترجمة ج. م. هايد (لندن ، ١٩٧٠) .
- ٣ - نفسه .
- ٤ - تم توثيق مختلف صفات الحركة المستقبلية (والمتناقضة مع بعضها في الغالب) بشكل كامل على يد فلاديمير ماركوف في عمله المرموق « الحركة المستقبلية الروسية » (لندن ، ١٩٦٩) .
- ٥ - طبعت بأحرف لغة أخرى على يد فلاديمير ماركوف ، مصدر سابق الذكر .
- ٦ - يبقى أفضل مسح شامل توفر عليه فيكتور إيرليخ في (الشكلانية الروسية : التاريخ والمذهب) (لاهاي ١٩٦٩) .
- ٧ - النص الروسي والترجمة الألمانية المقابلة له موجودان في
Texte der Russischen Formalisten Band 2
تحرير وولف - دايتز ستمبل (ميونيخ ١٩٧٢) .
- ٨ - ف. ن. فولولشينوف ، الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة ل. ماينجكاو و أ . د. تيتونيك (لندن ونيويورك ١٩٧٣) . أول طبعة في ليتنبراد في عام ١٩١٣ .
- ٩ - يوجد مقالان هامتان لفكتور شكوفسكي « الفن كتنقية » و « تربستام شاندي » لستبرن : تعليق أسلوب في « النقد الشكلاني الروسي : أربع مقالات » ، تحرير وترجمة ل. ت. ليهون و م. ج. رايس (لينكولن ، نبراسكا ١٩٦٥) .
- ١٠ - للاستزادة في مضامين الدراسة العامة للحركة الحدائية في هذه النظريات انظر دافيد لودج - (لغة الأدب الخيالي الحدائي - الاستمارة والكناية) ص ٤٨١ - ٤٩٦ أدناه .
- ١١ - توفر دراسة ديمتري سيفال (أوجه البنيوية في فقه اللغة السوفييتي) ، والتي ستنشر في المجلد القادم (البنيوية حول العالم) لسيبيولك ديللا مؤثراً ورائعاً على هذا .

التعبيرية الألمانية

بقلم : ريتشارد شيبارد

- ١ -

لم يكن للتسمية حركة تعبيرية أول ما بدأت أية مدلولات أدبية . وقد استخدمت ، بداءة ، في اللغة الفرنسية عام ١٩٠١ عنواناً لثمانى لوحات مرضها الرسام الهأوى جوليان أوفوست هيرفيه فى Salon des Indépendent فى باريس ، ويبدو أنها ظهرت أول ما ظهرت فى اللغة الألمانية فى نيسان من عام ١٩١١ فى افتتاحية البيان (الكاتالوج) الخاص بمعرض Berliner Sezession الثانى والعشرين لتمييز مجموعة من الرسامى الفرنسىين الشباب ضمت بيكاسو ، وبراك ، وديفى . وبحدود منتصف عام ١٩١١ ، على ما ذهب الناقد كارل شيفلر ، بدأت « تتناقلها اللسان ، اللسان أولاء الذين سحرتهم الكلمات » ، برغم أن سلطة مؤرخ الفنون فيلهلم فورينغر قد ساعدت ، قبل انصرام العام . على شرعنتها وذلك عند إشارته الى « التركيبيين والتعبيريين الباريسىين الشباب » والذين أدرج معهم سيزان وفان غوخ . ومع نهاية عام ١٩١١ كان المصطلح ينطبق على أى رسام حمل ردة فعل على الحركة الانطباعية . ومن الواضح أن أول من استخدم المصطلح وأطلقه على « الأدب » الألماني كان كورت هيلر فى ملحق تموز عام ١٩١١ لـ : Heidelberg Zeitung . . . على الأقل ، يبدو متدوقو الجمال ، أولاء الذين لا يعرفون سوى ردود الأفعال ، وليسوا أكثر من ألواح شمعية للانطباعيين ، أو ماكنات تسجيل دقيقة على نحو مرهف ، يبدوون فعلاً بالنسبة لنا كائنات أدنى

مرتبة . نحن تعبيريون » . ومع ذلك فقد كان البطء سمة المصطلح عند تدرجه نحو القبول في دائرة النقد الأدبي ، ولم يبدأ يرسخ نفسه إلا في النصف الثاني من عام ١٩١٣ . ولم يتحمس أي كاتب ذي مكانة فعلية لتطبيقه على ممارسته الخاصة قبل أواخر ١٩١٤ أو مطلع ١٩١٣ . وقد زعم كازيمير ايدشميد أنه كان في غفلة تامة عن المصطلح الى أن طبقه النقاد على قصصه (المخارج الستة) في وقت متأخر يرقى الى عام ١٩١٥ .

وعليه ، فليس من مسوغ للافتراض بوجود أية مجموعة متماسكة تمي منذ البدء أن أفرادها تعبيريون يسعون بشكل متواصل نحو مجموعة من الأهداف الواضحة التحدد والمقبولة عموماً . وقد أقرت كورت هيلر ، الشخصية المركزية في الحركة التعبيرية الأولى ، بأنه لم يمثل أية حركة متماسكة عندما كتب في افتتاحية المختارات التعبيرية الأولى (نسر الكوندور) (١٩١٢) : « اتجاه ؟ ليس في نية الكوندور التوجه نحو أي مكان بعينه » . وعندما يلتفت التعبيريون ورائعهم الى بواكير الحركة فإنهم يشددون غالباً على أن الحركة التعبيرية الأولى لم تكن ايديولوجيا يعتنقها الجميع بل ، ببساطة ، تعامل أفراد مبدعين بشكل مستقل عن بعضهم . وقد كتب فرانز يونغ عن المجموعة التي تشكلت حول الدورية Die Aktion بأنه « لا يبدو أن هناك رابطاً مشتركاً بعينه بين أعضائها » . كما اعترف جاكوب بيكارد بأن « المرء لم يسمع الا كلاماً غامضاً عن كونها حركة كلية : فلا تزال تعدم الاسم الصحيح » . وذهب كورت وولف الى حد إلقائه ظلال الشك على شرعية الاسم ذاته : « ما يزال الناس يحاولون (اليوم أكثر من أي وقت مضى) من خلال المفهوم « حركة تعبيرية » ، أن يعطوا مجموعة من الكتاب الذين بدأت كتاباتهم تظهر بين عامي ١٩١٠ و ١٩٢٥ سمة الجماعية التي لم يمتلكوها قط » (١) . وبالأجمال ، يجمل بالمرء أن يرى الى الحركة التعبيرية كسلسلة انفجارات أكثر منها حركة لها برنامجها الخاص . وكما يسوق بول فيختر القول : « إن غياب صيغة واعية وواضحة للمهام والأهداف ، وفوضى الالفاظ بصدد معنى الفن الجديد يشهد على ضرورتها الداخلية » (٢) .

وعلى ضوء هذا ، ورغم العديد من الاحكام النظرية « القطعية » التي صدرت أثناء سنوات الغليان ، ١٩١٠ - ١٩١٩ ، يخلق النظر الى الظاهرة المعقدة التي تدعى الحركة التعبيرية بحذر . إذ يشمل المصطلح حشداً من الناس يعملون في ميادين متنوعة - الشعر ، المسرح ، الرسم ، السينما ، العمارة - ولا يسلس قباده لتعريف بسيط . أضف الى أنه مع بعض الاستثناءات المحددة من مثل *zur jungsten Dichtung* (في الشعر الحديث) (١٩١٥) أو *Von der jungsten Literatur* (في الأدب الحديث) (١٩١٥) (٢) ، نحت الكتابات النظرية الأولى عن الظاهرة لأن تكون إما صارخة في نشوتها أو مبالغة في تحيزها . ولم تظهر التقارير التحليلية الاكثر اتزاناً إلا عندما تقلصت فورة الحماس المتفجرة الأولى . يذهب التفكير قبل كل شيء الى المحاضرتين الشهيرتين لكازيمير ايدشميد « في التعبيرية الأدبية » (١٩١٧) و « في جيل الكتاب الالمان الشباب » (١٩١٨) ، ومقاله لعام ١٩١٩ المعنون (وضع الكتابة الشعرية الالمانية) (٤) وخطابه الذي افتتح به المعرض التعبيري الاول في دارمشتادت بتاريخ ١٠ حزيران ١٩٢٠ (٥) .

ورغم أنهم كانوا ، على وجه الاحتمال ، غير واثقين من المفزى الايجابي لفنهم الجديد فإن التعبيريين الأوائل لم يخامرهم الشك بشأن مرماه التدميري . في افتتاحية العدد الاول من دورية (العاصفة) (آذار ١٩١٠) أعلن رودولف كورتز بصراحة أن هدف المجلة كان تقويض المجتمع القائم : « نريد أن نعمل في الخفاء لهدم صورتهم المريحة والجدية والمهيبة عن العالم . هذا لأننا نعتبر جديتهم عطالة وجودية ، سبات رجال الغابات الخلفية... » . وقد متع هذا الكره العنيف للمجتمع البورجوازي الذي وسم التعبيريين بكافة من الايمان بأن مؤسسات الرأسمالية الصناعية كانت تعطل وتشوه الطبيعة البشرية باظهارها العقل والارادة في خدمة الانتاج المادي واهمالها الروح والمشاعر ، والخيال . وقد زعموا أن

القصدية الظاهرة والنظام التقني في المجتمع المعاصر كانا يخفيان اضطراباً نفسياً متنامياً . وعليه - يقول بول فيختر : (٦)

تصبح الروح (Geist) التي كانت في بداية القرن التاسع عشر في أوج حريتها ، بمضي الزمن ، مكروهة على خدمة وظيفة . ولم تعد غاية بحد ذاتها بل تقتصر معناها على مدى إمكانية تطبيقها على الحياة العملية ، وعلى المسائل العلمية التكنولوجية وعلى تنظيم الدولة البورجوازية . وعلى طول الخط هناك انتصار لتحول التأكيد من المسائل الجوانية الى المسائل الخارجية . وإذا نظرنا الى الأمر على ضوء هذا نرى أن الحرب هي النتيجة ، والاستكمال ، والعكس لهذه النزعة : وإن الروح موضع التطبيق ، وقد سحبت وربطت بالأمور المادية والتكنولوجية ، تتيبس في مؤسسات فكرة احتضرت منذ زمن بعيد (فكرة الدولة) وتفلت من عقالها كيما تحوز على حريتها في كارثة كبرى ، كارثة تدمير الذات ، وبفعلها هذا ومعه ، تكتسح النظام التكنولوجي من خلال أدوات التدمير المادية ومؤسسات الدولة من خلال مرحلتها الثانية - الثورة .

وبشكل أو بآخر فقد تم اكتساب المقدرة المتزايدة على التلاعب بالعالم الخارجي على حساب الحياة الجوانية . وعليه ، فقد ذهب الاعتقاد الى أن ثمن النظام الاجتماعي السائد هو « مكننة الروح » (٧) وتحويل الكائنات البشرية الى « علاقات ووظائف » (٨) غير متجسدة . وقد بدا أن بعداً أساسياً (Geist) مشتركاً بين العالمين الجواني والخارجي قد قذف به على كره منه خارج مرمى البصر ، ودمرت الوحدة الأساسية لهذين العالمين : « وبالتدرج ، طبعاً ، تلاشت المقدرة على استخدام روحنا (Geist) . واللغة لما تزل تقدم مفهومات كافية للتعامل مع الظواهر الاقتصادية لوحدها ، وعندما تم بلوغ تلك المرحلة لم يعثر في ألمانيا على

اية حيوية الا في الشؤون الاقتصادية» (٩) . وقد زعم كورت هيلر ان الروح (Geist) البشرية أخذت تعجز باطراد عن التعبير عن نفسها في شؤون الحياة اليومية وانحصرت داخل عالم جواني لم تفتأ أبعاده عن الانكماش بينما كانت مؤسسات المادية والتفعية تشدد قبضتها على شخصيات الناس . وقد ارتبطت هذه الاعتقادات مباشرة بصراع الآباء - الأبناء في المسرحيات التعبيرية : فقد مثل الأب قوى السلطة القمعية والمبلدة الاحساس بكافة والتي كان لا بد من تفويضها اذا كان الابن يبتغي تحقيق الذات . وقد أوجز جورج هايم هذه العاطفة في ما دونه في دفتر يومياته ليوم ٣ تشرين الثاني عام ١٩١١ عندما كتب : « كان يمكن أن أكون واحداً من هؤلاء الشعراء العظام لو لم أكن ذاك الوالد الخنزير » .

وإذا كان التعبيريون قد رفضوا العالم المتبدل للمجتمع الصناعي بدعوى ان مصنوعاته كانت هيكلية وتركيبية فإنهم قد رفضوا كذلك الفن الانطباعي والادب الانطباعي لأنهما يتوفران على « سطح » خارجي جميل دون وجود لقوام داخلي ، ويخفيان خبث المجتمع الذي انبثقا عنه . وبالمقابل ، فقد كان الفنان التعبيري ميالا الى ان يرى في ذاته حالما ذا نبوة ندب لتفجير الواقع التقليدي ، واختراق القشرة التي تشكلت حول انفس البشر كيما يسبغ تعبيرا لا رادع له للطاقت الحبيسة هناك . واذا عجز عن تمثيل أو تصوير أو محاكاة العالم التقليدي « المنهار » فإن فنان الحركة التعبيرية الحالم صبا الى تجريد أشياء العالم اليومي من محيطها العادي وإعادة تجميعها في شكل منارات وضاءة من الروح (Geist) الداخلية المفقودة . وكما هي الحال مع الدواميين لم يكن احترام التعبيريين « منصبا على مادة البحث بل على القدرة الابداعية للفنان ، على ما باستطاعته أن يضيفه الى الموضوع من ذاته » . ومنه جاذبية Ich-drama (مسرحية الانا) : فالمسرحية قوامها شخصية مركزية وحيدة (الابن ، الشحاذ ، الشاب) تسعى الى التعبير الكلي عن الذات والاعتناق من محيط ضاغط شديد الوطأة ، شخصية تخضع لها الشخصوس والحادثات الأخرى بكافة . ومنه الايمان بأن « الثورة عمل من اعمال

الروح » كما ذهب لوثار شراير . وقد قال إن الفنان أخذ يعود الى أساسيات الفن ، الى « الرنين الجواني » كما يصفه كاندينسكي ، الى انفلات القوة الإبداعية لدى الانسان ... » (١٠)

وعلى نحو مماثل فقد ذهب القول الى أن لغة الحياة اليومية قد أصبحت ، بعد أن جفت بفعل الوظيفة ، غير كافية بحد ذاتها للمهمة « التعبيرية » . فقد كفت الكلمات في الاستعمال الراهن عن أن تكون علامات على الروح الإبداعية . وفقدت رنينها واختزلت الى عدادات أحادية البعد . وحيث كان الرومانسيون الأواخر قد حاولوا أن يحافظوا على التراتبات اللسانية التقليدية المبنية على الاسم ويعيدوا تقديم العالم بالصورة التي انطبعت في أذهانهم فقد سعى التعبيريون الى تحرير أنفسهم من المفهوم الذي مؤداه أن الكلمات كانت كميات معلومة أمكن للعقل أن يركبها في شكل سطح أنيق من المحاكاة : والى رؤيتها كذخائر مشحونة من الطاقة تنتظر التحرير والانعقاد على يد الكاتب الحالم . وعليه ، فقد كلفوا بالعلاقات الاعرابية التقليدية بقدر ما يمكن لهذه أن يعاد شحنها بالطاقة النفسية . وفي خلاف ذلك ، فقد تم رفض تراتبات اللغة ، واعتبرت اجزاء الكلام (الاشتقاقات) متساوية المقام ، وشجع تبادل الوظائف اللسانية التقليدية تحرير القوى الداخلية للغة . وكان على الصفة - العامل الرئيس في الوصف - أن تفر وظيفتها : فعوضا عن وصف الانطباع الذي يخلقه العالم الخارجي كان عليها أن تظهر البعد الاستعماري المخفي لرؤيا الشاعر الذاتية . كما يجمل ألا تستخدم الأسماء في خصائص دلالية بل للشحنات التعبيرية الكامنة فيها . ومن الواضح أن الكتابة التعبيرية قد غامرت بالانحدار الى مجرد لفظ بلاغي ، لكن حبثما أمكن تفادي ذلك كانت النتيجة شعرا ومسرحية يتسمان بجدة وحيوية مذهلتين . وقد حاول ادشמיד بطريقة تتسم بالايجاز أن يعرف جوهر هذه الجدة : (١١)

وهكذا ، يغدو الفضاء يكامله رؤيا الفنان التعبيري . فهو لا يرى ، بل يتخيل . وهو لا يصور بل يشعر ويخبر . وهو

لا يخلق من جديد ، بل يشكل ويصوغ . وهو لا يأخذ . بل
ينقب . والآن لم يعد لسلسلة الوقائع من وجود : المصانع .
المنازل ، المرض ، العاهرات ، الضجيج والجوع . لا وجود
الآن الا لرؤى هذه الاشياء .

ومع ذلك ، فمفهوما الحركة التعبيرية في التحرير والفن الذي أعيدت
اليه الروح ليسا بالمباشرة التي قد يبدوان عليها . ما الذي عنته بالضبط
المذات الحقيقية ، الروح Geist التي كان لا بد من إعادة اكتشافها
واطلاقها ؟ هل هي روح أم طاقة ، ما وراء العقلاني أم اللاعقلاني ؟ هذا
اللبس لم يكن جديدا : كما لم يكن خاصا بالتعبيريين . فنيثشه ، أحد
الأسلاف الرئيسيين للحركة التعبيرية ، كان تحدث عن دايونيسوس
باعتباره طاقة فوضوية لا أخلاقية وطاقة ذاتية التنظيم سواء بسواء .
وعلى نحو مماثل ، وأكثر حداثة ، عرف هيربرت ماركيز الأيروس
(اله الحب عند الاغريق) بأنه ذاك الذي « لا يعرف أية قيمة ، لا الخير
ولا الشر ، ولا أية أخلاقية » ، ومع ذلك فهو يتابع ليوحى بأن هناك
« وازعا ذاتيا طبيعيا في الأيروس » (١٢) . كما اعتبر ايروين لوبنسون ،
أحد مؤسسي نادي Der Neu بأن تحقيق الذات هو « مقاومة الشدة
الحيوية » ، بينما وصف كورت هيلر ، المؤسس الشريك قوة البعث
الجديد بأنها « idear-alistic » وهو مفهوم يتضمن نوعا من نظام ووازع
ذاتيين أكثر منه شدة الانتشاء والفرح التي تعدم الشكل . وعلى الرغم
من أن هذا اللبس لم يحل قط ، إلا أن من الواضح أنه حاسم . وإذا
سحبناه الى أحد طرفيه القصيين فإنه يمكن أن يقود الى العدمية وافناء
الذات .

هذا ، ولم تكن الفكرة عن الفن كرؤيا تعبيرية ، كما لاحظ
هيروورث وولدن آنذاك ، بجديدة . وقد كان الملمح المعروف (بالكسر)
الفريد في الحركة التعبيرية ، بالأحرى ، طبيعة الرموز المستخدمة لإعطاء
شكل لهذه الرؤيا . وعلى الرغم من أن لها جانبا من الرومانسية الجديدة

— كما في عالم ايلس لاسكر شولر الهش ، الخرافي — فإن المجددين الحقيقيين بين التعبيريين كانوا أناسا من أمثال ستادلر ، كايزر ومعماريين الباوهاوس الذين اختاروا أن يعيدوا صياغة اللغة الجافة الصلبة ، وإيقاعات ومواد الحضارة الصناعية المعاصرة ، وأن يروا الانسانية في العاهرات والالهة في المصانع » (١٣) .

هذا ، إذن ، ما يوفر الشرط النهائي لتعريف تجريبي للحركة التعبيرية : محاولة خلق عالم رؤيوي متحرر من اللغة وقيم ونماذج المجتمع البورجوازي ، والمعبر عن أعمق مستويات الشخصية (Geist « الروح » المفهومة بأشكال شتى) ، واستعمال رموز مستقاة من العالم الصناعي الحديث . وكما ذهب كورت بينثوس في كلامه (١٤) :

تحرير الواقع من الحدود التي يظهر فيها ، تحرير
انفسنا من الواقع ، تجاوزه ليس بوسائله هو أو بالهروب
منه بل باستيعابه بحماس أكبر ، لهزمه والسيطرة عليه من
خلال النفاذ ، والمرونة ، والرغبة في صفاء العقل والقوة
المكثفة والمتفجرة للشعور ... تلك هي الإرادة المشتركة
الكامنة وراء الأدب الشعري في الراهن .

- ٣ -

تضيف مسألة العلاقة بين الفن الثوري والثورة الاجتماعية مزيداً من التعقيد لمعضلة تعريف الحركة التعبيرية . وعلى الرغم من أن معظم التعبيريين شعروا بأن هذه المعضلة حاسمة فلم يوافق على الجواب إلا قلة منهم . ومع ذلك يبدو أن هناك ثلاثة مفهومات عن علاقة الفن بالسياسة يمكن تمييزها في الفترة التي ترقى الى نهاية الحرب العالمية الاولى . فاولا كانت هناك النظرة الاصلاحية التي لقيت تأييداً من قبل الفوضوي الانساني فرانز بغمفريت ومن حوالي ١٩١٤ من قبل النشطاء من أنصار كورت هيلر . بالنسبة لهؤلاء ارتبط الفن بالسياسة من خلال مضمونه

الاجتماعي ومثاليته الانسانية مساهماً في « افتداء العالم » ومسعفاً في « بناء مملكة الله » . لا غرابة إذا خلدوا مرارا الى طوباوية رائعة وحسبوا باستسهال مفرط أن قيمة العمل الفني تكمن في رسالته الشعورية . ثانياً، كان هناك تلك « التدميرية المفرطة في نشوتها » التي ميزت مقالة لودفيغ روبنز البعيدة الاثر « الشاعر يساهم في السياسة » (١٥) حيث آمن أن الشاعر يجب أن يخلق « الارادة للكارثة » ويحطم المؤسسات التقليدية والأوهام عن طريق ابتكار الصور التي تحرر الطاقات النفسية المكثفة وتطلقها في عالم الحياة اليومية . هذه المقاربة لم تتضح محدوديتها بشكل مفرط الا مع اندلاع الحرب عندما أصبحت العضلة هي كيف نحول الطاقات التعبيرية من التدمير الى الخلق . ثالثاً ، كان هناك الرأي - الذي طوره ، مثلاً ، هيرورث وولدن منذ حوالي ١٩١٤ - الذي افلح في ايجاد دور ايجابي للفن ضمن الدولة بينما تفادى كلا من سذاجة الاصلاحيين وشيطانية المنتشرين . وعلى الرغم من أنه يعتقد عادة أن وولدن هو تعبيري لا سياسي بامتياز *par excellence* فان لاسياسيته نبعت من الافتراض بأن الفن كان يتمحور حول تنظيم الطاقات وليس نشر الأفكار . ومع أنه انكر أن شأن الفن ينطوي على مضمون سياسي ظاهر للعيان فإنه قبل ، رغماً عن ذلك ، أنه يمكن أن يكون للفن نتائج سياسية بعيدة المدى . وقد اكدت مقالاته « فهم الفن » أن تأثير الفن الخيالي بكافة هو تحطيم الجدران التي شاهدها الناس حولهم واستثارة « الحواس والدوافع » في داخلهم والتي قوامها « البشري بعامة » . وعليه ، فمهمة الفن تكمن في تحقيق ثورة نفسية لدى الفرد ، وليس إسقاط إمكانيات ثورية مثالية في مستقبل مجهول .

هذا وقد وضعت الاضطرابات في عامي ١٩١٨ و ١٩١٩ في ألمانيا هذه النظريات على المحك . وقد وجدت جميعها ، دون استثناء ، غير مرضية عندما قيسست على ضوء وقائع التغير الاجتماعي والسياسي . ومن ثم ، وبعد حوالي ١٩١٩ ، انتقل كثير من التعبيرين بعد أن شعروا إما بعجز نظرياتهم المعتدلة ، أو خيبة الأمل باشتراكية الطبقة الوسطى في جمهورية

فايمار ، الى اليسار العقائدي . بينما خلد آخرون الى نزعة فكرية

سياسية مبتذلة . وكذا فقد انتقل آخرون من رفض الرأسمالية الصناعية الى رفض تجهيلي للعلوم بكافة ، والتكنوولوجيا والصناعة باسم المؤسسات ما قبل الصناعية - أصبحوا ، بعبارة أخرى ، النازيين الأول .

وقد عنت مثل هذه الخلافات الواسعة على الاساسيات أن المشهد التعبيري كان مشهد علاقات سريعة التبدل وعدائيات شخصية بشكل حاد . يقول فريدريك شولز - مايزير عن نادي Der Neue : (١٦) .

قلما أثر في الحقد الكامن للمفكرين بشكل صميمي كما
أثر في وأنا وسط هذه الحلقة البرلينية (من برلين) الفارقة
الموهبة حقاً . ويشعر المرء من حين لآخر كما لو أنه حط في
قبيلة من قطاع الرؤوس .

كما وصف ألفريد ريتشارد ماير برلين التعبيرية بشكل واضح
يربو على هذا الوضوح : (١٧)

لا يمكنك ببساطة أن تتخيل اليوم ، وإن كانت لديك
أفضل الأداة في العالم ، الحماس الذي أحاط ببناء مساء في مقهى
Westens أو على ناصية الشارع بقرب محل غير بعيد من
Gedachtniskirche ونحن نحتمي شرابنا بهدوء وننتظر
ظهور العاصفة Sturm أو العمل Aktion . ولم تكن نفكر
بالشعور المسكر واللهفة لإصدار الكتب بقدر ما كنا نبقي
أعيننا مفتوحة على إمكانية مهاجمتنا بكلمات تلسع لسعا كما
الجير الحي أو أسيد الكبريت . وكانت العدائية اللامعقولة
التي يتحتم علينا مواجهتها منتشرة بشكل واسع حولنا .
هل هناك من تطور الجبهات الجديدة ؟ هل هناك من تعرية لمرآة
آخر ؟ أي مسكر كان مهدداً بالانشقاق ؟ نحن مقبلون على

سماع صرير منذر بالسوء في أحشاب الصداقة ؟ من كان
الرائع ؟ من كان المتداعي ؟

كان هناك كثيرون ممن وجدوا إثارة لافتة في هذه الحساسية الفائقة
والنزعة الفكرية العصبية . فعندما انضم هايم ، على سبيل المثال ،
إلى نادي Der Neue في ربيع ١٩١٠ أصاب أسلوبه الشعري نضجاً
على نحو لافت . ورغم القسوة التي اتسم بها هذا الجو فقد كانت هذه
القسوة نتاج التفاعل القائم بين أفراد على قدر عال من الإبداع كانوا
يعانون ، مع جورج تراكل ، من « الكارثة المجهولة » كارثة انهيار عوالمهم ،
ولذا شعروا بأنهم مكرهون على اكتشاف هوية جديدة . ولسوء الحظ ،
فقد آلت الجدية الكامنة في هذا الهدف في أحيان كثيرة إلى هوس الأنا
حيث تقدم الذات بصورة مثيرة يفاقمها التهمك الذاتي . وقد حاول كثير
من التعبيريين ، بعد أن واجهوا عالماً خالياً من كل معنى ، أن يفرقوا
الفراغ بدواتهم . وعندما فشلت هذه المحاولة ، أو عندما انكمش العالم
كانوا غالباً ينتقدون إلى الجنون أو اليأس المدمر ، أو يبيعون أنفسهم إلى
نظام توتاليتاري .

- ٤ -

خلال عقد الحركة التعبيرية بكامله كانت برلين المركز الرئيس الذي
انجذب إليه الكتاب الطامحون بالطبع والذي منه استمدت الحركة
التعبيرية الإقليمية لهجتها . وداخل تعقيد المشهد البرليني ذاته يمكن
تمييز نقطتين هامتين رئيسيتين: المجلتيـن Der Aktion و Der Sturm .
هذا ، وتعطي مناقشة هاتين المجلتيـن والمؤسسات المرتبطة بهما انطباعاً
مفيداً عن الحركة .

ففي ربيع ١٩٠٩ تركت مجموعة من الطلاب في جامعة برلين اتحاد
الطلبة المعروف بـ (مؤسسة الأكاديميات الحرة) وفي ظل « الرئاسة
الأبدية » لكورت هيلر ، أسسوا نادي Der Neue (الجديد) وقد كان
من بين الأعضاء البارزين الآخرين إيرون لوينسون ، إيرينغ أونغر ،
سايمون غوتمان ، ديفيد بومغارت ، آرمين فاسرمان ، فريتز كوفكا ،

ارنست بلاس ، جاكوب فان هوديس ، روبرت جيشتش ، ومن أذار ١٩١٠ ، جورج هايم . في الجلسة العامة الأولى التي انعقدت بحضور عدة مئات من الطلاب بتاريخ ٨ ت ١٩٠٢ في نيومانز فيستالن هاجم لوينسون وهيلر انحطاط العصر وفقدانه للشعور ، ودعيا من يشاركهما رايبها الى الانضمام اليها في محاولتهما اكتشاف أساليب جديدة من الشعور واتجاهات جديدة في الفن . ومنذئذ وما بعد التأم النادي مساء كل أربعاء في غرفة علوية في كازينو نولندورف لمناقشة مواضيع أدبية . ومن بحث مبدئي للجانب الجمالي عند وايلد تحول النادي لمناقشة مشكلات التجدد الروحي الشخصي وإعادة البناء الاجتماعي . ووفقا لذلك ، فقد عقدت ثمانني جلسات علنية بين ١ حزيران ١٩١٠ و ٣ نيسان ١٩١٢ ، وما يدعى بـ *Neopathetische Cabarets* في مطارح شبه رسمية مثل *Neue Sezession* على *Ku-damm* او الغرفة الخلفية للمقهى القديم *Austria* . على البوتسداميرستراس . (وقد نحت لوينسون المصطلح *Neopathos* والذي عرّفه بـ « الارادة الهادفة الى تحقيق حيوية ثورية جديدة ») . اما (كباريه) فقد شددوا على أنها لا تعنى « أغنيات قدرة تفنى بمرافقة البيانو » بل هي قراءات جادة في النثر والشعر تهتم بشكل رئيس بالخواء المتنامي في حياة المدينة وخطر الكارثة المحقق . وقد تسبب شجار بين فان هوديس وهيلر - اختلفا ، على ما يبدو ، حول معنى كلمة *Geist* الروح - انشقاق هيلر وآخرين عن النادي في شباط ١٩١١ لتأسيس كباريهم الأدبي الخاص والذي دعي بـ *Das Gnu* . وبحدود منتصف ١٩١٢ كان انشقاق المجموعة قد اكتمل نهائيا . لكن المناخ الفكري والجمالي الذي اثاره النادي ، الى جانب السياسة الانسانية اليسارية لمجلة (الديمقراطي) هو الذي اخرج بتاريخ ٢٠ شباط ١٩١١ الى حيز الوجود مجلة (العمل) التي ربما كانت الدورية الرئيسية للحركة التعبيرية . في هذه المجلة تطابق المزج الجديد للفن الأدبي (ولاحقا التصويري) مع مختلف أشكال الراديكالية السياسية غير المنحازة بشكل تام مع حاجات العدد المتزايد للكتاب الشباب .

في المبتدا قصرت Die Aktion (العمل) نشاطاتها الخارجية على
تعمد أمسيات القراءات وأمسيات المحاضرات وإقامة الصلة مع الكباريات
الأدبية غير الرسمية . لكن بمضي الزمن أخذت نشاطاتها تتنوع . وقد
بدأ بمفمرت بعد أن تشبه بدور النشر التعبيرية الأخرى مثل ألفريد
ريتشارد ماير فيرلاغ وإصداره لسلسلة (المنشورات الغنائية) (١٩٠٧ -
٢٣) بدأ في ت ١ ، ١٩١٦ بإصدار الأعداد الأولى من سلاسل كتب
Aktion الأربع . وقد كانت هذه السلاسل : (السلسلة الايتيرية
لمجلة العمل) ، وهي أعمال كانت من وجهة نظر بمفمرت ذات قيمة خالدة ،
و Aktion-Bucher والتي كان أفضلها مختارات من شعر الحرب عنوانها
« ١٩١٤ - ١٩١٦ » و (مكتبة مجلة العمل السياسية) . ومن عام
١٩١٧ سلسلة الكراسيات التي تدعى (الديك الأحمر) التي اقتصر
اهتمامها بعد ثورة ١٩١٨ على سياسات الجناح اليساري . وفي سنة
١٩١٧ في ١ ت ٢ فتح بمفمرت مكتبة لبيع الكتب في Kaiserallee 222
حيث أقيمت ، قياسا على دورية Der Sturm معارض الفن التصويري
وبيعت فيها كتب Aktion . وقد أغلق المحل أبوابه في ت ١ من عام ١٩١٨ .
وفي عام ١٩١٥ وصلت Die Aktion إلى حد تأسيس حزبها السياسي
حزب بمفمرت Anti-Nationale Sozialisten-Partei - والذي رغم كونه
جماعة سرية زمن الحرب أصدر بياناً في مجلة Die Aktion في ت ٢ ، ١٩١٨
كان من بين الموقعين عليه ألبرت أهرنشتاين ، كارل أوتن و كارل زوكماير .
ولم يسمع شيء عن هذا الحزب بعد انتفاضات ١٩١٩ وربما مات ميتة
طبيعية في خيبة الأمل العامة لليسار التي أعقبت اغتيال كارل لينبخت
وروزا لوكسمبورغ في ت ٢ ، ١٩١٩ ، وقمع السبارتاكين في آذار في
العام نفسه .

كان محرر Der Sturm ، هيروارث وولدن ، بالمقارنة مع بمفمرت
رجلاً متحذلقاً واسع الثقافة . كان رياضياً وله إلمامه بعوالم الموسيقى
والأدب ، والفنون البصرية . على أنها أثناء السنوات الأولى من حياتها
اهتمت Der Sturm (التي ظهرت أول ما ظهرت في آذار ١٩١٠) بصورة

رئيسة بالفنون التصويرية . ولم يشغل الأدب والنظرية الأدبية مكاناً مركزياً في صفحاتها الا لاحقاً ، مع اكتشاف وولدن لشعر أوغست سترام . ومن ثم ، ومع ان Neopathetiker , و Aktivisten مالتا نحو الارتباط بـ Die Aktion فان Kubisten , و Futuristen ، والرومانسيين الجدد ، والا مبالين سياسياً وكل أولئك المهتمين بالنظريات الشكلية أكثر من « المضمون » وجدوا Der Sturm ومؤسساتها أكثر ملاءمة . ومع مطلع ١٩١٢ انتقلت Der Sturm من Berlin-Halensee الى بوتسدا ميرستراس ١٨ ، وفي فترة لاحقة من ذلك العام استأجر وولدن منزلاً كان على وشك الهدم « تيرغارتنستراس ٣٤ » لاقامة أول معرضين تصويريين لـ : Sturm في آذار ونيسان ١٩١٢ . وقد قدم أول هذين المعرضين من جملة أمور أخرى (الفارس الأزرق) ومجموعة رسوم لاوسكار كوكوشكا . أما المعرض الثاني فقد قدم لوحات للمستقبليين الطليان . وقد أصاب كلا المعرضين نجاحاً . فالمعرض المستقبلي - والذي انتهى يوم افتتاحه بشجار بين المدعويين من الحضور وضيوف الشرف الأجانب مما حمل رجال الأمن على التدخل - اجتذب أحياناً ألف زائر يومياً . وقد أثار الفن الجديد حفيظة الصحافة البورجوازية . أما رسامو الطليعة فقد اغتبطوا لوجود شخص ، أخيراً ، على استعداد لعرض أعمالهم ، بل تمويلها جزئياً . ولاحقاً أقيمت (معارض العاصفة) بشكل منتظم لأكثر من عقد ، وهي تعرض أعمالاً لكثير من الرسامين المحدثين الهامين وقت ان كانوا مغمورين . وفي حزيران ١٩١٣ نقل وولدن المشروع التجاري بأكمله - الدورية ، دار النشر ، غرف العرض ، مسكنه الخاص ، و (مدرسة العاصفة للفنون) - الى مقره الدائم في بوتسدامير ستراس ١٣٤ . وهنا أقيم منذ أيلول ١٩١٦ Sturm-Abende (أمسيات عاصفة) المشهورة والعاصفة حياناً كل مساء أربعاء ، لترويج شعر أوغست سترام وخلفائه في المقام الاول . وفي عام ١٩١٧ أضيف قسم للفنون في محل Sturm لبيع الكتب . وفي عام ١٩١٨ تم تأسيس مسرحين تجريبيين تحت اشراف لوئار شراير في برلين وهامبورغ . هذا ولم تكن Der Sturm مؤسسة أوسع من Die Aktion فحسب بل كانت أيضاً أكثر تبشيرية .

فأثناء سنوات ما قبل وما بعد الحرب أقيمت معارض متنقة في أرجاء العالم قاطبة - في آذار ١٩١٤ فقط افتتح اثنا عشر معرضاً في مدن شتى . وحتى أثناء سنوات الحرب أقيمت معارض Sturm في أرجاء ألمانيا كلها وفي بلدان محايدة مثل السويد . وفي عام ١٩١٤ تأسس مكتب فرعي في باريس . وفي فصل الشتاء لعامي ١٩١٦ - ١٧ أقيمت أمسيات عاصفة في دريسدن ، وفراנקفورت ، وجينا ، وهامبورغ ، وهانوفر ، وليبزغ . وقد أتى انفراط عقد هذه المؤسسة - التي رغم حجمها وطموحاتها نأت في إدارتها عن التجارة وكان تمويلها يعود في جزء منه الى ما تكسبه زوجة وولدن من عملها الاضافي - في أعقاب خيبة أمل وولدن المتنامية من معاونيه الذين شعر بأنهم غدورا به وبمثثل Der Sturm والتزامه المتنامي بالشيوعية . وقد تسبب هذا الولاء أخيراً في هجرته عام ١٩٣٢ الى روسيا حيث اختفى دون أن يترك أي اثر وذلك في حملات التطهير الكبرى .

وفي الأقاليم لم تعد المؤسسات التعبيرية - المقهى ، الدورية ، المطبعة في الغرفة الخلفية ، أمسية القراءة ، الكتيب الصغير - شهاً مع مثيلاتها في برلين مع بعض الاختلافات المحلية . ومع ذلك ، فقد أفلحت كل مدينة في بلورة طابعها التعبيري المميز . فقد كانت ميونيخ، على سبيل المثال ، أقرب الى المركز العالمي من برلين . وقد اجتذبت بتقاليد بوهيميا الفن فيها الفنانين التصويريين من اسكندنافيا والبلاد السلافية . في ليزغ كانت الشخصية المحورية في مجموعة تتصف بالمغامرة التجارية العالمية الناشر ايرنست راوهمت الذي كان قد أسس مطبعة في غرفة وحيدة في عام ١٩٠٨ وعقد اجتماعاً يومياً في Mittagstisch الغرفة الخلفية في Wehlhelms Weinstuben . وقد كان كورت بينشوس القارئ الرئيس . ومنذ أواخر ث ١ ، ١٩١٢ أصبح فرانز فيرفيل واحداً من قرائه الفرعيين . ومن كان لهم صلة بهذه المجموعة كورت وولف (الذي موّل راوهمت وتسلم في شباط ١٩١٣ مقاليد الامور في Rowohlt Verlag مغيراً اسمه الى Verlag كورت وولف) والكاتب المسرحي والتر هاسنكلفر .

وبين هذين احرزت هذه المجموعة عدة نقاط ناجحة في النشر : اول مجلد من ديوان جورج هايم (اليوم الابدي) في نيسان ١٩١١ ، واول مجلد من ديوان فرانز فيرفيل (صديق كل الناس) في ١٤ ، ١٩١٢ ، واول مجلد من ديوان جورج تراكل في ايار ١٩١٣ . كذلك كانت مجموعة ليبزغ مسؤولة عن الدورية Die Weissen Blätter (الأوراق البيض) التي ، مع صدورها في سويسرا بين عامي ١٩١٦ - و ١٩١٨ ، وفرت للكتاب الالمان أحد منابرهم القليلة زمن الحرب للتعبير عن الآراء السياسية الراديكالية والسلمية . وقد كان تعبيريو براغ - الذين شكلوا جيباً يتحدث الألمانية داخل الثقافة السلافية وضموا بين ظهرانيهم أمثال ماكس برود ، وفرانز كافكا ، وبول كورنفيلد - أكثر انطوائية من معاصريهم الالمان ، وحافظوا على مسافة تباعد بينهم وبين بقية الحركة .



لقد ثبت ، وعلى غير توقع ، أن أكثر المراكز الاقليمية أهمية في عقد الحركة التعبيرية مدينة زوريخ حيث وجد كثير من التعبيريين ملاذاً لهم هرباً من الرقابة ، والتجنيد الاجباري ، والندرة . وحيث نشأت الحركة الدادائية . وعلى الرغم من أن عدة دادائيين في زوريخ - ومن أبرزهم هوغو بال ، وريتشارد هولسينبك ، وهانز آرب ، وإيمي هينغز ، والرومانيان مارسيل جاكو وتريستان تزارا - كانوا قد اشتغلوا مع مجلات تعود للحركة التعبيرية في ألمانيا ، فإن الحركة الدادائية الألمانية قد بلغت حد الشعور الشديد بالذات جزئياً كردة فعل ضد الحركة التعبيرية الناشطة والطوباوية من الناحية السياسية التي واجهتها في زوريخ) ويمثلها بصورة رئيسة ألبرت أهريشتاين ، ليونارد فرانك ، لودفيغ روبينز ، رينيه شيكل ، فرانز فيرفل . ومع أن التعبيريين والدادائيين اتحدوا في رفض الحضارة التي « أنتج قاذفات اللهب والبندقية الآلية » فقد أخذ الدادائيون يقتنعون بالتدريج بأن الحركة التعبيرية الأدبية في منتصف الحرب كانت تفتقد شيئاً حيوياً . وقد كان الشعور أن السياسة

الجمالية ، والاحلام الطوباوية والنزعة الفكرية التجريدية التي ميزت الجانب الادبي للحركة بحدود عام ١٩١٦ هي استجابة غير كافية بل محافظة لوقائع القرن العشرين . وعليه يشهد المرء انبثاق نظرة نقدية راديكالية للحركة التعبيرية منتصف الحرب وذلك داخل الحركة الدادائية . وحيث حاول التعبيريون ان يطوروا لغة « تعبيرية » جديدة وان يحملوا الواقع على الموازنة مع تلك اللغة ، فإن الدادائيين ، من خلال لفهم المجانبة للبنية الاعرابية (اي بناء الجملة) والتي تعدم الاحالة والاسناد ، اعلنوا عجز المؤسسات البشرية عن استحواذ واقع لا يثبت على حال . وحيث وقف التعبيريون ، غالباً ، متوفزين فوق القرن غير واثقين من التزامهم نحوه ، ينظرون ، في آن واحد ، للوراء الى ماض مثالي ، وللأمام الى مستقبل طوباوي فان الدادائيين قد رفضوا - رغم ان التزامهم كان دائماً تهكمياً - ان يتخلوا عن صلتهم بالاشياء المتبدلة في القرن العشرين . وحيث أمضى التعبيريين مراراً شعور المسيح المخلص الذي تجلى سياسياً في رغبتهم في ان يكونوا قادة « المجتمعات المفتداة » ، وجمالياً رغبتهم في تأكيد الـ *Ich* الذاتية كمركز للكون فإن الدادائيين كانوا دائماً مدركين لنسبية اناتهم ضمن قوام الصيرورة . وحيث كان قنوط التعبيريين في الغالب قنوط اناس يجدون صورتهم من كون مشترك مع غيره في المركز وقد طغت عليها رؤية كون في تحول مستديم فان الدادائيين التزموا بغبطة بهذا الكون المتحول وابتكروا اعمالاً فنية « قابلة للتبديل » لاحتفاء به . وحيث سعى التعبيريون الى ملء الفراغ الذي كان يفتح امامهم بطاقتهم التعبيرية الذاتية فان الدادائيين حاولوا ان يصلبوا الطاقات المتقلبة التي كانت فاعلة في الفراغ من قبل ، واعلنوا ان هذه « كانت بحد ذاتها صوراً لعالم داخلي وزعموا ان ما يبدو للعين غير المتألفة هباء كان في الواقع وفرة . وحيث كانت الحركة التعبيرية ، غالباً إعلاناً بأنه قد تم الوصول الى نهاية وأن الأمل كان يكمن في التحرير النشواني وربما المدمر ، تحرير الطاقات الحبيسة فان الدادائية كانت التأكيد على ان بداية جديدة قد حصلت وان الحياة الابداعية تتواصل

بأساليب جديدة وأن شخصية الأب الظالمة لدى التعبيريين يمكن أن تصير إلى « أب Daddy » غير مؤذ إذا تم الوثوق بقوة الحياة .

وقد تطلبت الحركة الدادائية الألمانية طويلا كي تبلور نظرتها النقدية للحركة التعبيرية في شكلها الكامل . وقد مشت دادائية زورنخ جزئيا في هذا الطريق لكن بعد عودة ريتشارد هولسينيك إلى برلين في ٢٠ ، ١٩١٧ أصبحت المجموعة السويسرية محافظة وجمالية إلى حد جعل هولسينيك يدموها « صالون الفنون الجميلة لتدريب الأظافر » الدانيكور . وهذه الملاحظة لم تكن غير مبررة ، ويمكن تبين ذلك من المقتطف التالي من « بيان الفنانين الراديكاليين » الذي نشر في ٤ أيار ١٩١٩ (١٨) .

... نحن الفنانين نودّ أن نكون ضمن الأمة ، ضمن حياتها بالذات ، ونشارك في مسؤولياتها كافة . ونحن نؤكد أن قوانين الفن في عصرنا قد صيغت ، عموما ، من قبل ... وننحن نعارض العوز في النظام .

أما دادائية برلين فقد بدأت مع تأسيس نادي الدادائية في شباط ١٩١٨ . وهنا بلغت النظرة الانتقادية للحركة التعبيرية أوجها . وفي الاضطراب الذي حدث في برلين حيث كان الجوع والموت من الحقائق البارزة أصبحت الدادائية مهتمة بالسياسة المعادية للمؤسسات ، وبدأ الدادائيون هناك يرون تدريجيا أنه ، خلافا للظواهر ، فقد أخفست الطوباوية والبلاغة الثورية لمعظم الحركة التعبيرية الأدبية الحديثة العهد ارادة متجلدة للتواؤم . وعليه ، فقد هاجم هولسينيك الحركة التعبيرية بدعوى أنها كانت توفر أدبا رسميا لأحزاب الاشتراكية البورجوازية المناهضة وهروبا من رعب الخنادق وحقائق إعادة البناء الاجتماعي الراديكالي (١٩) .

في ألمانيا تطورت الحركة التعبيرية بكل ما هنالك من اتساق واضح إلى أسلوب فني متأسس . ولذلك فقد أولت

نزعناها الى الكنه والجوهر ، وطمعها في صوفية الكاندرائيات القوطية ، ومناداتها بالانسانية ، على انها ردة فعل على المذبحة المريعة في الخنادق . لقد انقذ الناس أنفسهم بفعل فن وعد المهتمين اليه بمتعة فائقة من خلال ذلك التجريد والاشاحة عن الاشياء التي ذكرت اعلاه . ولقد رأى الدادائي في التعبيرية انسحابا ، وهروبا من الزوايا الناتئة القاسية في الاشياء .

هذا ، ويمكن قياس دقة هذا التحليل من حقيقة أنه بعد ان قمعت قوات نوسك الانتفاضات السبارتاكية بصورة دموية وقتلت كارل لينبخت وروزا لوكسمبورغ عجلت اسية تحت رعاية رسمية في Berlin Blüthnersaal قرئت فيها قصائد تعبيرية « ثورية » ل : بول زيخ ، يوهان بيجز ، والتر هازينكلغر ، فرانز فيرفيل . وفي هذا التجمع أعلن ان كورت ايرنغ ميورر قد قال : « عسى ان تنظر الدولة الى الفنان الذي ندب لرفع سوية افكار الناس ومشاعرهم ، كموظف لدى الانسانية ، وعسى ان تعتبره وترى اليه بهذا المنظار » (٢٠) . وعليه فقد تبلور لدى دادائيي برلين موقف يساري راديكالي Gefühlskommunismus غير ايدولوجي . لكن الموقف اليساري للدادائيين اختلف عن الموقف اليساري للتعبيريين اواخر الحرب لان دعوة الدادائيين للثورة كانت مترافقة مع ارتياح في قدرة الثورة الاجتماعية على تغيير الاشياء باية طريقة حاسمة . وحيث بدا ان التعبيريين يرغبون في ثورة مرة وإلى الأبد كان الدادائيون ملتزمين بثورة دائمة — بعملية الجري بغية البقاء في البقعة نفسها .

وإذا كانت دادائية برلين تمثل الاقرار الساخر بالحاجة الى الثورة واستحالتها فان تاريخ السنوات الأخيرة للحركة التعبيرية الادبية هو سجل خيبة الأمل لدى الناس الذين أملوا في كل شيء والفوا أنفسهم غير قادرين على العيش مع التباسات موقف يقصر كثيراً عن آمالهم الطوباوية . وفي عام ١٩١٧ عادت الدراما التعبيرية (بعد أربع سنوات عجاف) الى

الحياة ، معلنة امل البشرية الجديدة والمجتمع الثوري المفتدى في مسرحيات مثل (الابن الأصفر) لفريتز فون أونرو ، و (التحول) لإيرنست تoller ، و (اللاعنيفون) للودفيغ روينز . على أنه بحدود ١٩٢٠ سجلت (رجل الجماهير) لتoller و (الساحة) لفريتز فون أونرو ، و (غازا) لجورج كايزر انكسار الاحلام الطوباوية . كان هؤلاء الرجال كثيرين غيرهم من التعبيريين الذين بقوا بعد الحرب ، قد املوا بأن نظاماً جديداً سينهض - كما طائر الفينيق - من الكارثة الرهيبة وبهب تحريراً شريعياً لطاقتهم التعبيرية . على أنه عندما اكتشفوا أن الثورة الألمانية لم تكن ال Parousia التي ، بمقتضى اسلوبهم البلاغي ستخلف ، كما أقنعوا أنفسهم ، ال Armageddon كانت خيبة الامل لا حد لها . فقد لجأ بعضهم الى النفي وآخرون وضعوا حداً لحياتهم ، ومات غير قليل منهم ميتة باكرة . كذلك تحول آخرون الى الصوفية ، أو الى المذهب الكاثوليكي ، أو تحالفوا مع الاحزاب السياسية التوتاليتارية . وبالمقابل ، لم يعان الدادائيون الالمان الذين لم يخدموا انفسهم قط باسلوبهم البلاغي التنبؤي ، لم يعانوا عموماً مثل هذه الخيبة العميقة . ومع ملاحظتهم دائماً أن البنى المشوهة التي هاجمها بكل شراسة تعبيريو ما قبل ١٩١٤ لم تزل قائمة - رغم أن الحرب قد جردتها من سطحها شبه الاقطاعي - فقد كانوا مستعدين لنضال طويل وربما يائس ضد حضارة غفل الهوية . وعليه ، بينما انتهت الدادائية الألمانية كاللتزام ازدرائي تهكمي للذات ضد وضع سائد مترسخ ، فإن التعبيرية انتهت كصرخة يأس شاك أضل سواء السبيل مفادها أن وضعهم لم يثوّر مرةً والى الأبد . ولئن كان تعبيريو ما بعد الحرب من التشوش بحيث لم يستطيعوا أن يقرروا ما إذا كان الدكتور كاليغاري ديكتاتورا مصاباً بالهوس أو طبيباً رحيماً ، وما إذا كانوا هم انفسهم موتاه الذين يتحركون سحرياً ، أو ضحاياهم ، أو ببساطة مرضى ينتظرون رحمته لينالوا شفاء ويعودوا الى وحدة الايمان ، فإن الدادائيين الالمان قد عرفوا ، على الأقل ، أنهم كانوا نزلاء بيمارستان كاليغاري ، ورؤوا أن حلم الحركة التعبيرية الاصلي ، الاطاحة بنظام

قمعي ، لا يتحقق الا من خلال تغير في الرؤية وليس ، بالحري ، من خلال فعل ثوري . ويبدو ان الحركة التعبيرية في الراهن قد اصابها الاعياء بفعل الاعتقاد الخاطيء ان من الممكن تغيير العالم بحمله على المواءمة مع مجموعة من المثل موجودة مسبقا . وبالمقابل ، يبدو ان الحركة الدائرية تعلن ان الخطوة الاولى نحو التغير تكمن في قبول الاشياء كما هي ، على علاقتها ، وان الخطوة الثانية تكمن في اقناع موقف ما على التغير بفعل القوة الدافعة لديناميته المتصلة فيه ، وان الخطوة الثالثة تكمن في الضحك والقهقهة للملاحظة ان شيئا في الواقع لم يتغير البتة .

الحواشي :

- ١ - انظر بول راب وكارل لودفيغ شتايدر (محرران)
Expressionismus: Aufzeichnungen und Erinnerungen der
Zeitgenossen (فريبورغ ١٩٦٥) ص ١٢٥ ، ١٤١ ، ٢٩٢ .
- ٢ - بول فريختر Der Expressionismus (ميونيخ ١٩٢٠) ص ١٧ .
- ٣ - أعيدت طباعة كليهما في : بول راب (محرر) :
«Expressionismus: Der Kampf um eine literarische Bewegung
(ميونيخ ١٩٦٥) ص ٦٨ - ٧٩ و ٥٣ - ٦٥ .
- ٤ - أعيدت طباعة البنود الثلاثة بكافة في : كازيمير ايدشميد :
«Frühe Manifeste» (دارمشتات ١٩٦٠) ص ١٣ - ٤٣ و ٨٥ - ٩٠ .
- ٥ - في بول راب (محرر) : « مصدر سابق الذكر » ص ١٧٣ - ١٧٦ .
- ٦ - بول فيختر (مصدر سابق الذكر) ص ٣ .
- ٧ - انظر كودت هيلر :
Gustav Wyneken's Erziehungslehre und der Aktivismus
(هانوفر ١٩١٩) ص ٩ .
- ٨ - انظر فونفريد بن «Bekenntnis zum Expressionismus» (١٩٢٣) ،
وبول راب (مصدر سابق الذكر) ص ٢٣٥ - ٤٦ .
- ٩ - كارل شتينهايم «Die Deutsche Revolution» (برلين ١٩١٩) ص ١١ .
- ١٠ - لوفار شرابر «Herwarth Waldens Werk» في
Der Stumm: Ein Erinnerungsbuch (بادن ١٩٥٤) ص ١١٤ .
- ١١ - كازيمير ايدشميد Über den dichterischen Expressionismus
Frühe Manifeste (دارمشتات ١٩٦٠) ص ٢ ٣ .

- ١٢ - هربوت ماركيز (الأيروس والحضارة) (لندن ١٩٦٩) ص ٤١ - ١٨١ .
- ١٣ - ايدشميد (مصدر سابق الذكر) ص ٣٣ .
- ١٤ - كورت بينثوس «zur jüngsten Dichtung» في : بول راب (محرر) (مصدر سابق الذكر) ص ٧٠ .
- ١٥ - Die Aktion ، ٢٢ أيار و ٥ حزيران ١٩١٢ .
- ١٦ - جورج هايم Dichtungen und Schriften تحرير ل. شنيدر مجلد ٦ ص ٢٤ .
- ١٧ - ألفريد ريتشارد ماير Das Maer von der Musa Expressionistica (دوسلدورف ١٩٤٨) ص ١٢ ، ١٣ .
- ١٨ - مقتبسة بالكامل في خوسيه بيجر (المستقبلية والدادائية) (باريس ١٩٦٧) ص ١٢٠ .
- ١٩ - مقتبسة في بول راب وكارل لودفيغ شنيدر (محرران) « مصدر سابق الذكر » ص ٣٥٤ .
- ٢٠ - مقتبسة من قبل ج. سي. مدلتون « الحركة الدادائية مقابل الحركة التعبيرية أو حلم الملك الأحمر » في (الحياة والآداب الألمانية) مجلد ١٥ ، ١٩٦١ - ١٩٦٢ ، ص ٤٥ .

الدادائية و السورالية

بقلم : روبرت شورت

- ١ -

حاولت الحركات الدادائية قبل الحرب ان تعيد خلق بنيان الجملة في الفن كيما تستوعب الخبرة الحديثة ، وارتأت على نحو مطرد أن الأفكار العامة بخصوص واقع ثابت لا يتغير ، والانسان العقلاني الشديد الشعور بذاته قد آلت الى الافتضاح . وقد ذهبت الحركتان الدادائية والسورالية الى أبعد من هذا . فقد أوحتا بأن التحول كان من العظم بحيث وضع موضع المسألة مفزى وهدف الفن ذاته ، ورفضتا الفكرة القائلة إن الجواز الابداعي الذي أتى به هذا الوعي الجديد يجب الا يتخذ سوى صورة تكاثر ال : « يات isms »(*) الجمالية التي لا تميز الواحدة منها بما هو أكثر راديكالية من بعض البدع المحددة في لفة الشكل . ولئن كان الدادائيون والسورياليون قد استفادوا من ابتكار الأجيال السابقة فقد استغلوا دونما قيد الفتوح الاسلوبية الجديدة التي سجلت . وكان الجدل بينهم يدور حول ما إذا كان انتاج الأعمال الفنية أو الأدب ، على ضوء المعرفة الجديدة عن علم نفس الانسان وطبيعة الكون الذي كوّن بيئته ، يمكن بعد الآن الدفاع عنه ، أو يمكن تبريره أخلاقيا أو يستأهل الجهد اجتماعيا . وقد ارتأى الدادائيون أن الواقع كان على درجة من المراوغة وعدم التماسك جعلت من المتعذر تصويره شكليا .

(*) كناية عن المدارس أو الحركات حيث تنتهي كل منها بياء النسبة « تعبيرية » سورالية ... الخ » . (م) .

فقد زودتنا حواسنا بمعلومات مضللة . كما أن المفهومات الواضحة للمقلانية الكلاسيكية لم تستطع أن تحيط بطبيعته المتقلبة . والكلمات - وهي بالتعريف وسائل الاتصال والاستمرارية والنظام العام - شوهت وخانت الطابع الحقيقي للحياة من حيث هي متوالية متقطعة من الخبرات المباشرة . وعليه ، فقد زعم الدادائيون والسورياليون أنه لم يعد هنالك أي مغزى في الكتابة عن الخبرة : يجب أن يكون عمل الشاعر أو الفنان وضع كامل حساسيته في اتصال مباشر مع الكون في وضعية من السلبية الواسعة . وبدلاً من صانع الأشكال فقد افترضت السورالية صورة جديدة للفنان من حيث هو شخص يتسم بأنه متوافر للفرصة ، وحوافز اللاشعور والدوافع الداخلية ، والذي رحب بأي شيء حدث من تلقاء ذاته . والشاعر هو مغامر أو مستكشف روحاني : والانتاج الخصب لم يحتل إلا درجة ثانوية في الأهمية ، والفن ، كما يفهم عموماً ، هو تقييد . والأهمية الشعرية تعزى إلى أسلوب معين في الحياة وإلى المقدرة على إطلاق العنان للرغبة . والضرورة الأخلاقية تتقدم على الضرورة الجمالية . وهكذا فقد كانت الخطورة أن ينتهي الباحث على الصدق الكامل الذي وصل إلى حده الأقصى مع الدادائية والسورالية ، إلى التخلي الكامل : فقد دعي الشاعر والفنان ليس إلى الفن بل إلى الصمت أو العمل .

وعلى الرغم من أنه كان يمكن للعوامل الثقافية بحد ذاتها أن تؤدي في نهاية المطاف حركة على هذه الدرجة من الشك الراديكالي فقد كان التأثير الذي خلفته الحرب العالمية الأولى هو الذي اقنع شعراء الجيل الأصغر بأن الثقافة الغربية كانت فانية ومُسْت في أساسها ، وأن البلدان المنتصرة قد عانت من انهيار في الأفكار والأخلاق مشير كما الانهيار الذي تعرضت له الأنظمة ، والارستقراطيات ، والحدود بين الدول المنهزمة . وقد أكدت الحرب اعتقاداً متنامياً - قلما تقع عليه في الحركتين التكيبية والمستقبلية - بأن هوس الغرب بالتقدم التكنولوجي والمغالاة

في تقدير العقل على حساب الشعور قد قاد مباشرة الى هوس العظمة المدمر . وقد شجع انفجار اسطورة النجاح نزعة الدادائيين على مماثلة الحياة بالحظي والسريع الزوال . لقد مات الطموح لتأليف أعمال رفيعة الطراز وتتسم بصفة الديمومة للأجيال اللاحقة . لكن الدادائيين والسورياليين ازدروا أيضا الجمهور المعاصر الذي رعى الفنون : وهكذا فقد أُرْدِف السؤال الممض الموجه للذات « لماذا تكتب ؟ » والذي طرح كتحدٍ علي في المجلة الباريسية التي سبقت السورالية *Littérature* (الأدب) في عام ١٩١٩ ، بالسؤال المقلق أيضا « لمن تكتب ؟ » . إن المدنية التي أجازت مثل هذه الأعمال اللا انسانية غير جذيرة بمشاعر الغبطة الناجمة عن الفن . وقد حط من مقام اللغة استخدامها في الدعاية الى الحد الذي أحالها البون بين الكلمة والحقيقة عديمة القيمة . أضف الى ان الحرب قد أظهرت غش المزاعم البورجوازية في الفصل بين القضايا الثقافية والقضايا الاقتصادية والاجتماعية . وكان المدافعون عن حياة روحية « فوق الصراع » فيما سبق قد ضربوا أرقاما قياسية جديدة للشوفينية المروجة للحرب . وقد رحب الدادائيون والسورياليون بتحطيم البروج العاجية . وقد أعطت حالة ما بعد الحرب السريعة التحول ، ونجاح الثورة البولشفية - وهي بحد ذاتها انجاز يعود في معظمه للمفكرين - مظهر القدرة على البقاء ، رغم انه بقاء قصير الامد ووهمي ، لاكثر الرؤى طوباوية ، رؤى جيل الثوار الأحدث سنا . وكانت الضغوط على الخيال - وهي فنية ، والسنية ، واخلاقية ، واجتماعية في آن واحد - للخروج خارج مخابر الفنان التجريبي والمباداة بالهجوم في العالم ككل . عصية على المقاومة . وإن هذه الظروف هي التي توضح السبب في ان الدادائية والسورالية - وكلتاها كانتا في طور التكون بين عامي ١٩١٥ و ١٩٢٠ - لم تكونا مدرستين جديدتين في الشعر والفن بقدرة ما كانتا حركتين في صميم الروح تنطويان على التزامات فلسفية واخلاقية معينة ، وفي حالة السورالية التزامات سياسية معينة .

من الذي ابتكر الدادائية ؟ أين ومتى بدأت ؟ كانت نيويورك ،
وبرشلونة ، وزوريخ ، وبرلين ، وهانوفر ، وكولونيا ، وباريس ، جميعها
مراكز للنشاط الدادائي في هذا الوقت أو ذاك بين عامي ١٩١٥ و ١٩٢٣ .
وقد بدل الدادائيون السابقون أنفسهم - كما لو كانوا لا يزالون يشنون
حملتهم ضد التاريخ - قصارى جهدهم لخلط آثار (بقايا) أصولها
الأولى . وقد نهضت مزاعم بخصوص الأسبقية انتصارا لنشاطات
مارسيل دوتشامب وفرانسيس بيكابيا في نيويورك عام ١٩١٥ . فميلهما
المشترك للتناقضات المدمرة واللغات التي تنصب على ضروب الأفكار
المسلم بها بكافة ، والسخرية الكامنة وراء « الأشياء الجاهزة »
لدوتشامب وتصوير بيكابيا للرجال والنساء على أنهم آلات لا وظيفة لها ،
والحالة النفسية الفاترة التي أفرغوا بها الحياة من مضمونها الروحي :
كل هذه تم تمييزها على أنها دادائية في جوهرها . لكن زوريخ - وهي
مدينة محايدة أخرى وفرت ملاذا لمجموعة متباينة من اللاجئين من الصراع
العسكري - كانت المكان الذي حدث فيه ذلك « الانصهار السحري »
الأساسي « للأفكار والشخصيات » (ريختر) والذي أطلق الحركة . وعلى
الرغم من أن تقارير المشتركين أنفسهم هي من التضارب بحيث لا يعرف
أحد أي هؤلاء - تريستان تزارا ، أو هوغو بال ، أو ريتشارد هولسينبك -
اكتشف الكلمة الأصلية ، دادائية ، فإن ظهورها لأول مرة في أعمال مطبوعة
كان في مقدمة هوغو بال للعدد الفريد من مجلة (كاباريه فولتير) الذي
صدر في حزيران ١٩١٦ . كانت الدادائية بما لها من معان متعددة في
طائفة متنوعة من اللغات - تأكيد حماسي في اللغة السلافية ، انشغال
وسواسي في اللغة الفرنسية ، حسان لعبة بلغة الأطفال - كانت ملائمة على
نحو مثالي لاثارة حفيظة الطبقة البورجوازية . لقد كانت بيانا بحد ذاتها .

لم تكن الدادائية لتقترن ، اثباتاً لهويتها ، بأية شخصية ، أو وجهة
نظر ، أو أسلوب ، كما لم تستحوذ قط على برنامج متماسك واحد . وقد

كان التركيز في الحركة دائم التحول ، ولا سيما في سويسرا اثناء سنوات الحرب . هذا ، وإن الاختلاف الذي رسم في زوريخ مجتمع المفترين ، والمسلمين ، والفارّين ، والثوريين (ومن بينهم لينين ، ورومان رولان ، وفيدتيكند ، وجيمس جويس) امتد الى المجموعة التي عرضت التسالي في (كياريه فولتير) صاحب التسمية الساخرة ، والتي اقامت المعارض في (غاليري دادا) في باهنه فستراس . وكانت السويسرية الوحيدة بين الدادائيين الأصليين ، صوفي تيوبر ، التي تزوجت من الرسام والشاعر الالزاسي ، هانز آرب . أما تريستان تزارا ومارسيل جانكو فقد كانا رومانيين ، ووالتر سيرنر كان نمساويا ، ومارسيل سلودكي أوكرايا . أما الشخصيات المحورية الأخرى ، هوغوبال وزوجته ايمي هينغز ، وريتشارد هولسينبك وهانز ريختر فقد كانوا المانيين . وعلى الرغم من أنهم كانوا جميعا يمقتون الحرب التي كانت مستعرة وراء الحدود فإن الفردانية المتفاقمة ، والشك الشامل ، والهجوم ضد المعتقدات السائدة مما يبدو الآن العلامة الفارقة للدادائية ، لم تنتشر دون صراع تغلبت فيه على التصورات الأخرى لما يمكن أن تكونه الدادائية . بالنسبة للسنتين الأوليين كان من وضع أسسها هو هوغو بال الصوفي ، الساذج ، صاحب العقل البناء أكثر منه تريستان تزارا الزبقي والعدمي بشكل متنام . وإذا كان صاحب شخصية متناقضة فقد كان بال في وقت واحد كاثوليكيّا متحمسا وفوضويا باكونيا (نسبة الى باكونين) وصوفيا ومقاولا ، ومثاليا ومتشككا . وتظهر مجلته (الهروب خارج الزمن) (١٩٢٧) السعي الجاد الكامن وراء الاستفزازات المشاكسة ، والرقص البدائي ، وتنافر النغمات والتمثيلات المسرحية على المذهب التكعيبي التي تواصلت فصولا في الأمسيات الدادائية . ولم يكن تحطيم الصورة إلا العمل الأولي للصحة النفسية ليعقبه من ثمة العمل الحقيقي وهو إعادة الاعتبار للفن باعتباره « أداة الحياة الدالة » . وكما ذهب هانز آرب في قوله « كنا ننشد فناً مبنياً على الأساسيات لشفاء العصر من جنونه ونظاماً جديداً للأشياء يعيد التوازن بين السماء والجحيم » . هذا ، ولم تكن الفضيحة والندم سوى الوجه المقابل لاهتمام أخلاقي عميق يهدف لاستعادة النقاء

الضائع : جاءت الدادائية لتعيد للعقل صحته لا لتقيس التخريب الذي
نأتى عن المرض .

وقد ساد هذا الرأي عن الدادائية بخاصة بين الرسامين ومن
بينهم ريختر ، وجانكو ، وباومان ، وآرب ، والبرتو جياكوميتي - الذين
شكلت الحركة الا محدودة للتجريب التي وفرتها الحركة الدادائية مصدر
الاعجاب الرئيس لهم . ومع ذلك فقد تكون الدادائية « حالة عقلية »
يشارك بها الجميع ، والكتاب يمكنهم أن يعبروا بسهولة عن النفي المطلق
بوساطة الاحتجاج اللفظي أكثر بكثير مما يستطيع الرسامون انكار الشكل
البناي من طريق وسائلهم التشكيلية . ومنذ صيف ١٩١٨ - وبحود
هذا الوقت كان هوغو بال قد غادر زوريخ الى تيسنو ، وأصبح تزارا
بالتحالف مع فرانسيس بيكابيا القادم الجديد مدير الحركة الدادائية -
لقى الفنانون والكتاب أنفسهم يتحركون في الاتجاهات المعاكسة . فبينما
اتجه الآخرون صوب العدمية بتجديفات أكثر بريقاً من ذي قبل
وشكوك أكثر دعابة مما سبق كان الفنانون يسعون لأن يصبحوا مرة ثانية
« قوة ايجابية في الحياة » . في نيسان ١٩١٩ بعد تأسيس رابطة الفنانين
الثوريين نشروا بياناً كانت تعابيره بما لها من مثالية ضبابية وديماغوجية
فارغة أقرب الى جوهر جناح النشطاء المروضين في الحركة التعبيرية -
الآن تحولوا الى الديمقراطية الاجتماعية - منها الى الحركة الدادائية
الفوضوية . « إن روح الفن التجريدي » ، كما قالوا ، « يمثل توسيعاً
هائلاً لاحساس الانسان بالحرية . نحن نؤمن بفن اخوي : هذه هي مهمة
الفن الجديدة في المجتمع . إن الفن يتطلب الوضوح ، ويجب أن يسعى
نحو تكوين إنسان جديد » . ومع ظهور هذا النص وعودة المنفيين الى
أوطانهم عندما وقعت اتفاقية السلام وصلت دادائية زوريخ الى نهايتها .

وقد نقل فيروس الدادائية الى برلين ريتشارد هولسينبك ، الشاعر
الصوتي الذي استخدم إيقاعات زنجية بوبرية « لينزل الأدب الى الأرض
بدق الطبول » . وسرعان ما أصيبت العاصمة الألمانية ، بعد أن تضعفت

مقاومتها بفعل الهزيمة والحرب الأهلية ، بالعدوى بعد نشر هولسينبك لبيانه الدادائي في نيسان عام ١٩١٨ . وقد تأسس ناد للحركة الدادائية عظيم الشأن اجتذب من بين آخرين راول هاوسمان ، جورج غروسز ، جون هارتميلد الذين طوروا مع التركيب التصويري الفوتوغرافي (الفوتومونتاج) ليصبح أداة قوية للهدم ، وويلاند هيرزفيلد الناشر اليساري ، ويوهان بادر ، الذي انتحل « السوبر دادائية » ، مؤسس شركة المسيح المحدودة الذي قادته عبقريته الجنونية لاثارة الفضيحة الى اقتحام مجلة Diet في فايمار والرمي بأغمار من الكراسيات بعد أن سمى نفسه رئيساً للدولة . وقد خاضت الحركة الدادائية في برلين غمار حرب متواصلة ضد التعبيريين الذين نددت بهم لأنهم أصبحوا طبقة وسطى مثل الجمهورية ، ولتوقهم الجرماني المتميز الى البحث من الروح والتوجه الباطني الرومانسيين . وكان العمل الذي تنامي فيه الجانب العنيف والسياسي هو ما وضعه دادائيو برلين بالحسبان . فقد شنوا ، هم والسيبارتاكيون والشيوعيون ، الحملات بشكل دوري مروجين لسلسلة كاملة من المجلات الصغيرة التي تحمل عناوين مثل (كل انسان كرة قدمه الخاصة) ، (في جدّ محموم) ، (الافلاس) والتي لم تكذ توزع أعدادها حتى حظرتها السلطات بدعوى معاداة القوة العسكرية او البداءة . وقد ارضت الشيوعية غرائزهم للعدوان لكن هيرتزفيلد وحده ذهب الى حد الانضمام للحزب . أما الآخرون فقد ثمنوا حريتهم بافراط ، وركزوا على عبث الحاضر أكثر مما ركزوا على الاصلاح المستقبلي ، وكانوا مرتابين ، عموماً ، بالخطط الموضوعة لتحسين حالة الانسان . وبعد سلسلة ناجحة من « المحاضرات » في الاقاليم وفي تشيكوسلوفاكيا أعقبها معرض دولي للدادائية كان ذروة النشاطات وأقيم في العاصمة في حزيران ١٩٢٠ اخذت دادائية برلين بالتراجع . وبحدود ١٩٢٢ ، وبفضل المنافسات المريعة ، وهزيمة الثورة وسلسلة القرارات التي اتخذها الافراد ويكرسون فيها انفسهم بشكل كلي إما للفن او السياسة لم يبق منها شيء .

وبحدود هذا الوقت كانت الدادائية قد تلاشت أيضا في كولونيا حيث ، عقب انتعاشها في عام ١٩١٩ وعام ١٩٢٠ على يد ماكس إيرنست ، ويوهان بارجيلد ، وهانز آرب ، تعم أحد الفروع البارزة بوجود قصير لكن باهر . رفضت دادائية كولونيا أن تضحى بالالهام الشمري في سبيل مطالب الدعاية لكنها شددت ، كما قبض للسورياليين أن يفعلوا لاحقا ، على أن التآلف بين العمل الخارجي والحرية الداخلية كان لا غنى عنه للحركة الثورية . وقد كان أكثر اسهاماتهم في التعبير الدادائي أصالة ما دمي بـ : *Fatagagas* : وهي كولاجات (فن التصيق) مزعجة تم صنعها جماعيا وكانت غفل الاسم على يد الثالث الكولوني . وقد أظهرت الدادائية الألمانية قدرة قصوى على الاستمرار في هانوفر نظرا لأنها كانت في معظمها هنا عملية شخص واحد ، الشاعر - الرسام كورت شفائترز الذي كان فنانا بكل معنى الكلمة ولم تكن له خلطة مع السياسة . كان شفائترز في صف جناح الدادائية الفردي الخيالي . وقد صنع بشكل عاطفي على نحو ساخر *Anna Blume, Merz poem* (١٩١٩) وهذا عمل ترقيعي من قصاصات الجرائد ، وجلجلات الدعاية ، وعبارات من أغاني البوب والأقوال السمجة وسلسلة لا نهائية من *Merzbilder* أو كولاجات مركبة من قممات جمعت بمحبة من الشوارع .

وعلى الرغم من أنه أمر مفضل أن نحكم على أهمية الدادائية من رجوع إلى إنجازاتها الفنية فقط فانه صحيح رغم ذلك مع التناقض المعجيب الذي يكتنف ذلك بأن نكران الفن في البلدان التي تحدث الألمانية وفي باريس على السواء حيث سيتم النظر في الحادثة الدادائية على نحو مستقل ، قد أثبت أنه دافع للفن . لكن ليس من السهل أن نحدد أصالة الدادائية من خلال منتجاتها نظرا لأن اسهام الحركة الرئيس كان افتراض مفهوم جديد عن الفنان أكثر منه أسلوبا جديدا . لم يكن الدادائيون خجلين من الاستعارة من تنوعة كاملة من الرواد : الكولاج من التكميلية ، الحيل الطباعية « ولعلة الصوت » من المستقبلية ، الاستخدام غير المقيد للون من التعبيرية ، التقنيات العفوية من كاندينسكي والابتكارات الشعرية

من ابولينير وماكس جاكوب . كما متع « الشعر الصوتي » الذي كان رائجا لدى الدادائيين الالمان ، واستغله تزارا كذلك ، بشكل رئيس من نظريات مارينيتي عن « الكلمات الحرة » ومن التعبيرى أوغست سترام . وكان النموذج الكامل لهذا الجنس (الصاوات الخيالية) (١٩١٦) لريتشارد هولسينبك . وقد تنوعت الاهداف الكامنة وراء « القصائد الصوتية » هذه - فقد نشد بال ، على ما يبدو ، لغة نقية خالية من نلوث المعنى . أما شفائتزر فكان في (السوناتة الاولى) (١٩٣٢) مهتما بالتأثيرات التشكيلية غير المجازية التي يمكن احرازها من ترتيب الكلمات في أرجاء الصفحة . ومع القصائد « Simultanéist » (المتزامنة) كان الهدف خلق « وهم من عدة أشياء تحدث معا » : كانت الابتكار التلقائي لمجموعة وكان كل شيء يعتمد على الأداء . فوفقا لأرب « الشاعر يصيح ، يلعن ، يتنهد ، يتعتع ، يصوت رافعا صوته وخافضا له ، كما يحلو له » . وقد مثلت هذه الأعمال الشعرية تحلل النفس وربما العالم عامة بفعل قوى خارجة عن إرادة الانسان ، وبفعل المصادفة ، واللاشعور .

وقد كان ملائما تماما أن حركة مولودة في العام نفسه الذي ولد فيه كونفرس كينثال وذوت في عام ١٩٢٢ مع احتضار الآمال المتصلة بالثورة الاممية ، كان ملائما أن تتخذ من البيان جنسها الخاص بها . ولقد كتب الدادائيون بكافة ، باستثناء القلة الذين كانوا رسامين ، بيانات ، لكن تريستان تزارا كان المعلم الذي لا يمارى في الميدان . كان تزارا قد خلف وراءه في رومانيا التائق اللفظي الذي تجلى في قصائده الاولى وطور لغة غير متماسكة ، وبربرية وضعت المنطق وبناء الجملة جانبا كما في (المفامرة السماوية الثانية للسيد مطفئة الحريق) (١٩١٧) و (الروزنامة السينمائية للقلب التجريدي) (١٩١٨) . وبينما تدين بالكثير للبيانات الهجومية ، الخشنة ، الطنانة ، العائدة للمستقبلين الذين استخدموا الوسطة لاشهار ما خالوا أنه أسلوب الفن القادم فإن بيانات تزارا قد قصد منها تجريد الفن بكافة من قدسيته . كان التناقض شريان الحياة بالنسبة لطريقة تزارا . وإن ثبات قدمه على حافة الفوضى هو ما يجعل نصوصا مثل (بيان الدادائية) (١٩١٨) و (بيان الدادائية عن الحب الفاتر ومن جانب واحد) (١٩٢١) التعابير الماثورة للحساسية الدادائية .

وكما لو انه كان يفي برهان ما فقد استخدم تزارا بنجاح صيغة البيان التعليمي كوسيلة لعقيدته اللاعقلانية رافضاً في الآن ذاته أن يزيّف الأخيرة عن طريق إسباغه صيغة عقلانية عليها . لقد ألحقت الميتالغة (ما وراء اللغة أو اللغة الشارحة) Metalanguage الخاصة بكتابة البيانات واللغة الشعرية مراراً ضرراً فادحاً بـ « الرسالة » . فقد حدثت خروق مستمرة بين اعلانات المبادئ الممكنة الفهم – إن كانت مثيرة للسخط – ومقاطع الهذيان اللفظي . كانت بيانات تزارا مقولات موسعة الى حد أنها استنفدت أي شيء للقول . فحشوها بالمداد هو رسالتها ، وسبب كينونتها . وقد كان تزارا يدرك أكثر من أي واحد من رفقائه ، باستثناء بيكاييا ودوتشامب بأنه يترتب على الدادائية أن تبقى هائلة ولا وزن لها ، وأنها ستموت احضلة شروعها بحمل نفسها على محمل الجدية أو اتخاذها أي موقف ثابت . وفد بقي هذا المشعوذ الذي لا يمل الست سنوات يرمي حلقاته في لعبة المطثات (ترمي الحلقة لتقع حول وتد تدخل فيه أو تقع أقرب ما يمكن منه) حلقاته التي تغزل في الهواء حتى نفدت طاقته وأعبته الحيلة لابتكار حيل جديدة .

ولقد فتح وصول تزارا المتأخر الى باريس في ك ٢٠ ، ١٩٢٠ حاملاً معه جوهر الدادائية مثل تابوت العهد arc of the covenant المرحلة الأخيرة ، والأكثر روعة في الدادائية والتي كانت كذلك حافلة بسوء الفهم . وكان قد أعد استقبال تعاطفي للدادائية من قبل أنصارها الأول في باريس ، أندريه بریتون ، أوى آرغون ، فيليب سوبو الذين حرروا سوبة المجلة الحداثية (الأدب) وذلك بالطريق الشخصي ورسائل زمن الحرب المشهورة لصديق بریتون ، جاك فاشي (رسائل الحرب) . وإذ طور بشكل حدسي ماركة الرمزية الفائقة الخصوصية لدى ألفريد جاري فان فاشي قد نقل الفكاهة الى حد تقويض الايمان بأن أي شيء في الحياة ، ومن ضمن ذلك الجهود الأدبية الأولى لبریتون ورفاقه ، يمكن أن يكون جديراً . وبرفضه لإسباغ أي واقع على الحرب فان فاشي قد « فر » الى داخل ذاته تماماً مثلما فر العديد من الدادائيين الالمان الى زورنخ . وقد توفي في ظروف غامضة عام ١٩١٩ . ومن الواضح أن جماعة مجلة (أدب) – وهي نواة الحركة التي قيض لها أن تعمد في عام ١٩٢٤ باسم السوربالية – قد فهموا الدادائية على أنها مشروع سيرغم الجمهور بعامة على أن يتعرض

لعلاج الصدمة الأخلاقي : amour فاشي : وهو عملية كي حادة مفيدة للصحة تجري على الصيغ الفاسدة وبعدها يمكن البدء بانطلاق جديدة . وقد استخدم الدادائيون ، بحماس نجده عند الصليبيين الانجلييين ، كل بوق ثقافي يمكن لباريس أن توفره لإعلان ملكة اللامعنى . ظهرت وفرة زائدة في المجلات . فالى جانب (أدب) التي كرست نفسها للدادائية في أيار ١٩٢٠ كانت هناك أعداد مجلة (٣٩١) لبكاييا ومجلة (الدادائية) لتزارا وكانت هناك (proverbe) (المثل أو القول السائر) لبول ايلوار و (cannibale) (أكل لحم البشر) الجديدة لبكاييا ، وكانت هذه الأخرى محاولة عبثية لإسباغ بعض نظام على المشهد الدادائي الفوضوي في باريس ، ومجموعة من الكتيبات الأكثر سرعة في الزوال مثل (projecteur) (الكشاف لسيلين آرنو ، و (زد « Z ») لبول ديرمييه ، و (القلب الملتحي) . ومن بين الكتب التي ظهرت تحت شعار الدادائية (أفكار دون لفة) (١٩١٩) (البيكاييا ، و (ضرورات الحياة ونتائج الأحلام) لايوار ، و (Amicet) (١٩٢١) لآرافون ، و (مسافر عبر الإطلنطي) (١٩٢١) لبنيامين بيريه ، هذا وقد أوصل موسم الدادائية في الأمسيات ، والمحاضرات ، والأصاالونات بين لك وأيار من عام ١٩٢٠ السخط الشعبي الى حد متعظم . في تلك المناسبات كان يحسب كل شيء مقدما . وقد ضحتي بالتجربة والارتجال اللذين كانا جزءا لا يتجزأ من تسالي زورينغ في سبيل غاية وحيدة : الهجوم على الجمهور . كانت التقنية المتبعة تتمثل في إثارة التوقعات والآمال بالترويج المناكد ومن ثمة إيصال هذه الآمال الى الخيبة بشكل يحدو الجمهور الى أن يرتد على عقبيه ويلاحظ عقم دوافعه ، وينظر داخل الهوة السحيقة للعدم .

وقد كان من الممكن أن تكرر دادائية باريس ممارسات حرب العصابات هذه ولعدة سنين لو أتيح لتزارا ، وبكاييا ، وجورج ريبينو — ديسان أن يفعلوا ما يشاؤون . والسبب في أنها (الدادائية) لم تفعل يعود في جزء منه الى أن الدادائيين سرعان ما بدؤوا يحولون زرايتهم الى بعضهم بعضا والأهم من ذلك ، لأن جماعة مجلة (أدب) سرعان ما وجدت سببا لتعديل رأي فاشي حول « التفاهة المسرحية والمجردة من الفرح لكل

الأشياء » . وفي ربيع عام ١٩١٩ قبل أشهر من مقدم الدادائية الى باريس أجرى بريتون وسوبو سلسلة من التجارب باستخدام تقنية التحليل النفسي للكتابة الأوتوماتيكية . وقد اكتشفا أنه بتحويل نفسيهما الى « ماكينات تسجيل » للهمس اللا شعوري فإن بإمكانهما أن يطلقا لغة بعيدة تماما عن العبث أو التصنف ، لغة تتلالا بالعروض البعيدة الاحتمال للصور الشعرية البراقة . وشيئا فشيئا ، وأثناء الفترة التي شايعوا فيها ، بكل الوضوح ، الدادائية ، بدأ بريتون وسوبو يستخلصان الدروس من هذه النصوص (نشرت عام ١٩٢٠ تحت اسم « الحقول المغناطيسية ») درس لم تخطر أبدا ببال الممارسين العشوائيين للأوتوماتيكية في زورنخ امثال بال ، وهولسينيك ، وآرب . فأولاً لاحظا التشابه بين صورهما الأوتوماتيكية وصور (اضاءات) رامبو ، وأجزاء من (أغاني مالدورور) لوتريامون . وقد شكل الإعجاب بهذين الشاعرين الرباط الأصلي بين بريتون ، وسوبو ، ورافون . وقد كان مثالا للسورياليين المستقبليين بكافة . ثانياً ، أدركا أنه في خطاب اللا شعور « فقدت الكلمات تجعدياتها » وكفّت عن أن تلعب دور رجال الأمن الفكريين وأعطت نطقاً للأفكار الجديدة والفاعلة . وقد عنى هذا أن رصيذاً لا محدوداً يمكن أن يشمل الآن اللغة . لقد عثر على سبب جديد للكتابة مهما تكن القواسم المشتركة بين النتائج وما هو متعارف عليه عموماً أنه فن . لقد إبانّت الأوتوماتيكية أن قوام العقل الجواني كان ذا طابع لساني . فإذا كانت اللغة ، عند مستوى معين ، مؤسسة اجتماعية غريبة فاسدة كما المجتمع نفسه فإنها ، عند مستوى أعمق ، هي ظاهرة طبيعية معبرة عن الكائن بكامله . وعليه ، فإن الصور المجسمة لم تكن صناعية بل جزء من الواقع ذاته ، من « التاريخ الطبيعي » كما ذهب قول رينيه كريفل لاحقاً . وإذ هو يحمل مفاتيح الدوافع الحقيقية لأفكارنا الشعورية فإن الشعور كما عرفه أخيراً أندريه بريتون في (بيان السورالية) الأول في عام ١٩٢٤ ، عاد وانضم الى العلوم كسبيل يقود الى فهم الانسان . فقد صار ثانية ما هدف رامبو أن يكون : مغامرة وراء المعرفة . وفي الوقت نفسه ، يمكن لمطلب لوتريامون بأن يكون الشعر شأناً جمعياً وليس شأناً فردياً أن يلبّي نظراً لأن دليل الأوتوماتيكية قد أوحى بأن « الإلهام » سيمنح أفضاله للناس كافة ما إن يحطموا أصنام العادة ، والفكرة الضيقة من العقل .

لم تكن السورالية « الجناح الفرنسي للدادائية » ، كما لم تكن بكل بساطة الدادائية « مع تغيير الاسم وزيادة الأهداف » - كما زعم المؤرخان ميشيل سانوي وهربرت جيرشمان على التوالي . كذلك لم تكن هي الدادائية وقد تحولت الى حركة بناءة - إن تطور رسامي زوريخ الذين أتينا على وصفهم في مكان سابق يبين ما آلت اليه الدادائية « الايجابية » . كانت السورالية وريثة التقاليد المحلية الضاربة الجذور في الرومانسية . كانت دادائية باريس تطعماً غير ناجح على ما كان سابقاً نمواً محلياً صحباً . لقد ساعدت السورياليين الناشئين دون ريب على التحرر من كوابحهم المتبقية وكانت تتلمذاً مفيداً في فن الفضيحة لكن فيما هو أبعد من هذا فإن الحالة الذهنية السورالية (وقد أظهرنا أن الحالات الذهنية وليس الأساليب والتقنيات هي الموضوعات الحقيقية المتنازع عليها) تنحرف بشدة عن الدادائية . وقد استخلصت الحركتان دروساً مختلفة من تجربة مماثلة . وقد قصرت دادائية تزارا عن بلوغ حد السخرية والهزء ، بينما أولى السورياليون اهتمامهم بلحظات الوجود المميزة . كانت الدادائية مبحث النجس وفضلات الانسان بينما تعلي السورالية بصورة غنائية من شأن الحب والشهوة . وبمسد الكتابة الاوتوماتيكية سرعان ما انضم الى جماعة (ادب) رينيه كريفل ، وروبرت ديسنوس ، وبول ايوار ، وطوروا ترسانة كاملة من طرائق التماس الالهام وسبر غور المناطق الغامضة من العقل . لكن النوم الايحائي وتحليل الاحلام كان لا بد أن يتواصل خارج وضد دادائية بيكابيا وتزارا . اما الفرويدية ، والتي شكلت بالنسبة لبريتون أمل الوعي الذاتي الثوري ، فقد رفضت من قبل تزارا لكونها «مرضاً خطيراً» . وعلى الرغم من أن تزارا وبريتون كانا مقتنعين معاً بـ « قحط الواقع ، وخواء العالم كما هو ، فإن السورياليين قد أكدوا تأكيداً جديداً على مسؤولية الانسان عن المعنى الذي أنيط بالاشياء - أي انتقاص يطل المادة يتضمن بالمقابل تشميناً عالياً للخيال . وهكذا بينما يرفض السوريالي ، بالحدة التي يرفض بها الدادائيون ، المقولات الثابتة بكافة ، والدغمائية (بما فيها الدوغمائية

الثورية) والتبريرات العقلانية التي اندرت بإفقار الانسان وتقليص الخيارات المفتوحة أمامه ، فإنه واثق من قدرة العقل على الاستمرار وسط الفوضى ، والسباحة في مياه التفكك مثل بعض (السمك القابل للانحلال) كما لو كانت هذه الأشياء عناصره الطبيعية . والسوريالي يعتقد أنه كلما تعاضمت وقائع التحول المسخي *metamorphosis* تعظم احتمال امتلاك الرغبة لمشيئتها .

إن رأي السوريالي هو أن العالم سيكشف عن كونه مجموعة من الأجزاء غير المترابطة التي يشعر فيها الانسان إذا بأنه غريب وضائع إذا ما أمكن إعادة تنبيه ملكة الربط لدى العقل وتنميتها . وهذا يعني استعادة فائدة القوى التي امتلكتها ذات يوم قبل أن فتت الحضارة المادية في عضدها ، قوى يبدو أن الأطفال ، والشعوب البدائية وغير سليمي العقول ، هم آخر من يحتفظ بها بيننا . وعوضاً عن ، أو على أية حال استكمالاً لـ ، التحليل المنطقي الذي ثبت أنه غير كاف فإن السورياليين يقترحون تفكيراً قياسياً (تشابهاً) يتيح إعادة تبويب الخبرة بطريقة عاطفية وحسية . وهم يزعمون أن القياس (المشابهة) الشعري له من القدرة ما يمكنه من إظهار مبدأ التطابق فيما بين العقل البشري والكون الخارجي وبالتالي تغيير فكرة الانسان عن مكانه في العالم . وعلى الغالب ، فإن الصورة الشعرية أو التشكيلية ، ولا سيما عند مؤلفيها بين زوج من العناصر يعتبر المنطق أن لا شيء مشترك بينهما، تولد ضياء غامضاً وتبدو ملائمة على نحو يستعصي على الشرح ، بل تبدو محتومة . وكما ساق أندريه بریتون القول في (الأواني المستطرقة) (١٩٣٢) :

تتسم الروح على نحو مذهش بسرعة التقاط أوهى تألف يوجد بين شيئين يتم انتقاؤهما بالمصادفة . والشعراء يعلمون أن باستطاعتهم دائماً ، ودون خوف من الخديعة ، أن يقولوا إن الواحد منهما شبيه بالآخر : وإن المراتبية الوحيدة التي يمكن تأسيسها بين الشعراء لا تقوم إلا على الحرية التي يدللون عليها في هذا الخصوص زيادة أو نقصاناً .

ومن الواضح أن الرسامين السوريين مثل ماغريت ، ودالي ، وماكس إيرنست ، وهانس بيلمر ، يشاركونه في موقفه هذا . كذلك فإنه (الموقف) يفسر تكاثر الصور في الشعر السوريالي من قبيل « قلعتي الطائرة الملتهبة منقوعة في نبيد ريني » (بيريه) ، « أراضى المطر التي كشفتها الآلىء » (بريتون) و « الأرض زرقاء كبرتقالة » (ايلوار) . وفي شعر انزارا الدادائي يشعر المرء أن الصور الوليدة قد تمّ إجهاضها تكراراً وأن الفنائية قد تمّ نبذها ببرود . ولا يفعل كثير من الشعر الدادائي أكثر من أن يعكس الفوضى بأمانة . أما الصورة السوريالية بالمقارنة فهي « تقود الى مكان ما » . فهي بحد ذاتها كما لاحظ جوليان كراك ، دعوة الى الشعر . وعلى الرغم من أنها عفوية المنشأ فإن الشعور بها هو أنها بمثابة مقارنة نحو المعرفة التي بقيت حتى الآن مستترة .

هذا ، وإن السوريين يدركون تماماً بأن اقتراح لغة جديدة هو اقتراح حياة مغايرة بالنسبة للناس ومجتمع بديل شهد انقلاباً تاماً . كتب الشاعر المكسيكي السوريالي اوكتافيو باز : « لا تقترح السوريالية كيفية صنع القصائد بقدر ما تقترح تحويل الناس الى قصائد حية » . إن المعيار الذي يطبقه السورياليون على عمل فني هو قابليته لإثارة تغير حقيقي لدى أولاء الذين يواجهونه ، واستجرا استجابة وجدانية تشابه من حيث النوعية تلك التي يستثيرها منظر المرأة التي يحبها المرء . وفنهم يعثريه ، أحياناً الغموض لأنهم يرفضون التضحية بالصدق والاخلاص لرؤياهم الداخلية ، أو « نموذجهم الجواني » كما دعاه بريتون في (السوريالية والرسم) (١٩٢٨) ، لصالح القابلية المباشرة للتواصل . فالأخيرة هي تجارة بالعملة الزائفة لأنها مرتبطة بواقع خارجي وغير مقبول واحتمالي محض . كما يعتقد السورياليون أن « المادة تتبع المعلومات وأنه عند نزع التراكمات المشوهة » (بتشديد وكسر الواو) عن الكلمات فإنها تمتلك القدرة على التأثير في العالم ، وأنها ، كما تعاويد السحر ، وسيلة لتحقيق الرغبة . وعليه ، فإنه يتم بالنهاية قراءة كلمات الشاعر وإشارات الرسام الجديدة وفهمها . إن العلاقة التلميحية التي يفترض السورياليون أنها قائمة بين نماذج اللغة والقيم الاجتماعية ، بين قدراتنا على البيان

والقدرة المتوسطة للكون تعني ان على الفنان أن يتكبد عبثاً ثقيلاً من المسؤولية الأخلاقية وحتى السياسية . والسوريالية تبدو جدية وحتى يائسة أحياناً بشكل يصل الى حافة الانتحار والاعتلال العقلي بالمقارنة مع التهاون واللامبالاة المازحة للدادائية لأن السورياليين لم يتمتعوا قط بالرضى الذاتي في وجه عبث الحياة واجحافها . وقد كان السبب في الانشقاق العلني الاول بين الدادائيين الملتفهمين حول تزارا والسورياليين الاصليين من انصار بريتون شائناً أخلاقياً : في أيار ١٩٢١ عرض الآخرون محاكمة سورية للكاتب ذي النزعة الوطنية ، موريس باريه أدانوه فيها بـ « جرائم تهدد سلامة العقل » . وقد حاول تزارا وبيكابا تحويلها الى تهريج . ومنذئذ ، أي حتى حوادث أيار ١٩٦٨ وما بعد ، انتصرت السوريالية للثورة ضد كل شيء يشوه حياة الانسان الجوانية أو يقيّد خياله لصالح « الأمن والهدوء » ، القانون، والنظام والدوران السلس للماكنة الاجتماعية ، وإذ عزوا للبشرية ، إما تحررت ، إمكانات هائلة فان السورياليين قد خاضوا حرباً ضد كل القوى التي تشجع نكران الذات - ضد الدين بعقيدته الواهية من الخطيئة الاولى ، ضد مؤسسة العائلة التي يصلب فيها الحب ، ضد العمل واليوم من ثماني ساعات ، ضد نموذج الوجود الصارم التنظيم والمجرد من الانسانية . ولم يكن عبثاً أن مجالات الحركة حملت عناوين من قبيل « الثورة السوريالية » (١٩٢٤ - ٩) أو « السوريالية في خدمة الثورة » (١٩٣٠ - ٣٣) أو « الخرق » (١٩٦١ - ٥) . ومن بين أعمال السورياليين الافراد يوجد بعض أكثر مبارات التمرد التي اطلقت قط عداء : « الاعتراف الازدرائي » (١٩٢٣) ، « مقال في الأسلوب » (١٩٢٨) لأرغوان ، « نقد للشعرية » المغالي في قساوته (١٩٣١) لايوار ، و « وضع القدم فيها » (١٩٣٣) لرنيه كريفل ، و « لن استسيغ ذلك » (١٩٣٦) لبيرييه ، أو فيلم بونويل « العصر الذهبي » (١٩٣٠) إذا ما أخذنا حفنة منها بطرية عشوائية .

وقد كان واضحاً منذ تلك اللحظة في عام ١٩٢٤ عندما صدّ بريتون واصدقاؤه منافسيهم ليحوروا على حقهم الخاص في تسمية ابولينير : « السوريالي » ، وطبقوها على السلسلة الكاملة من النشاطات التي ما

انفكوا يمارسونها تحت غطاء الدادائية منذ عام ١٩١٩ ، أن السورالية قد تطلبت من مشاركيها التزاما كلياً . إنها خبرة مشتركة ترقى الى طريقة كاملة في الحياة : حضور اللقاءات اليومية ، صياغة الكراسات المشتركة ، التظاهر ضد الانتاج المسرحي الرجعي ، ممارسة كل وسائل اللعب التي تثير الخيال ، تقاسم نقايات العاصمة . ولقد تنكرت المجموعة السورالية بأنواع شتى من الهيئات . فقد شابهت بشكل دوري مجمع الساحرات ، وعصابة من قطاع الطرق ، وفرقة من المهرطقة أو خلية ثورية . وهي حركة سرية تقلب الوضع الراهن ، وموئل يمكن تنظيم الحياة داخل اسواره حسب الرغبة . والأدنى للغربة ، ورغم كافة الصروف والتقلبات فقد أقيمت ، إجمالاً ، على توازن بين جماعة المنتسبين إليها والمطرودين منها بشكل بلغ معه عدد المشاركين الفاعلين في المجموعة وفي أي وقت كان حداً مكنهم من أن يجتمعوا في أحد المقاهي دون أن يسببوا كثيراً من الإزعاج . ومع تسليمتنا بوجود قدر كبير من التعاضل فإنه يمكن للمرء أن يتبين وجود أجيال مستقلة من السوراليين : فالؤسسون سرعان ما انضم إليهم أنطونين آرتو ، وأندريه ماسون ، وخوان ميرو ، وإيف تانفي ، وريموند كوينو ، وبير نافيل ، وجاك بارون وروجر فيتراك ، وميشيل ليريس ، وجو بوسكيه ، وجورج ليمبور ، ورينيه كريفل . وقد عوض عن رحيل دينو ، وسوبو ، وآرتو ، وفيتراك وبريفيرت ، ونافيل بحلول عام ١٩٢٩ ، وصول رينيه شار ، وترستان تزارا ، وسالفادور دالي ، والبرتو جياكوميتي ، ولوى بونويل . وقد تمت المحافظة على هذا الإيقاع منذئذ .

وعلى الرغم من أن المغامرة السورالية كانت دائماً مفتوحة للجميع وليس للكتاب والفنانين فحسب فإن طابعها التحرري قد قيده العلم بأن للسورالية مطالبها الخاصة ، فالأمر يحتاج الى درجة عالية من الانضباط الذاتي للمحافظة على ذات المرء في حالة من التوافر الكلي لالتماسات البديع . والسوراليون ، مثلهم مثل السيميائيين الأوائل ، يعتقدون أنه لا يمكن للتأليف الفني العظيم magnum opus أن يكون ناجحاً إلا إذا حافظ ممارسوه على النقاء الشخصي . وفيما بين الحربين تدمم الاحساس

السائد بالالتزام بتسييس البرنامج السوريالي التحويل الخيالي الى واقعي ويتوددهم الملح لكن الذي لم يقابل بالمثل ، الى الحزب الشيوعي الفرنسي . فقد بدلوا مجهودات بطولية ليسحبوا مجال تطبيق الجدلية الماركسية لابعد من فضل القيمة ، وعملية الشغل الى ائمد (كحل) الوجود الذاتي مثل الحلم والحياة الشعورية ، ومبدأ اللذة ومبدأ الواقع وقد رفضوا الايتزاز عندما طالبهم الشيوعيون بأن يختاروا بشكل قاطع بين الشعر والسياسة . فقد احووا دوما على انه ليس هناك « مرآة في البشر » وأن كل عمل يهدف الى تغيير الحالة الاجتماعية للانسان يجب أن يترافق مع تأويل واصلاح حالته الداخلية . وعلى خلاف الدادائية حيث كان كل دأدائي هو الرئيس فقد هيمنت على السوريالية السلطة الاخلاقية والفكرية الفريدة لاندريه بريتون الذي لعب حتى مماته في عام ١٩٦٦ وبالتناوب ادوار المحكم ، والمنظر ، والأديب المبجل ، والضمير ، والني ، والقذوة الحسنة ، وعندما تقتضي المناسبة سيد الفوضى والاضطراب . كل هذه العوامل تساعدنا في تحليل التماسك اللافت الذي تبدى فيه الحركة السوريالية رغم اللامنطقية الموازنة في مقدماتها . كذلك فهي تساعد على توضيح كيف أن بإمكان السوريالية أن تنتشر في أرجاء العالم الواسع ، مع الانتقال الناجح أولا الى بلجيكا في العشرينيات ، ومن ثم ، في العقد التالي ، الى تشيكوسلوفاكيا ، ويوغسلافيا ، وهولاندا ، واسكندنافيا ، وبريطانيا ، واليابان ، وجزر الكناري ، وفي الواقع ، القارة الامريكية الجنوبية بكاملها . وإذا كان الالتزام والانضباط الذاتي الذي يتسم بخصوصية عالية قد كفلا للسوريالية مثل هذا التاريخ الطويل والمعاصف فإنهما لم يحكما على الحركة ، في هذا الصدد ، بوحادية الصورة والتحجر السريع . فالتنوع الواسع في ما أنتجته السوريالية من أعمال ، والتطور المستمر لطروحاتها الأصلية يشكلان برهانا على القدرة العظيمة على التجدد الذاتي . وقد التجأ السورياليون الى الفن لأنه يبقى ، رغم كونه « وسيلة مؤسسية لقضاء الغرض » ، الوسيلة الفضلى لتسجيل الحياة الجوانية ، أو إمداد الخيالات الذاتية بصور الواقع والرغبة البارزة . لكن لا يزال العمل الفني وسيلة السورياليين أكثر مما هو غاية نشاطهم . وعليه ، فالبحث عن أسلوب أو تقنية موحدة كامنة وراء الأعمال بكافة

والتي يزعم السورياليون أنها خاصتهم هو مضيعة للوقت . وكما أشار ماكس إيرنست فإن ما يجعل اللوحة سورىالية شيء هو بحد ذاته « أبعد من الرسم » : دافع الفنان الى الانعتاق الروحاني . يوصي إي. ل. ب. ميسينس ، الشاعر البلجيكي وفنان الرسم التلصقي (الكولاج) بأن تقرأ أعمال السوريالي كعلامات كثيرة على حافة بوصلة تشير الى سبل مختلفة أمام مطلب أو مرام السوريالي . ونظرا لأن الصورة لا تختص بأية واسطة بعينها فإن حساسية السوريالي قد وجدت تعبيرا في الفنون بكافة باستثناء الموسيقى والباليه على الأرجح ، بل أظهرت من الاحترام لاستقلالية الفنون الفردية حتى أقل مما أظهرته الدادائية . فمعظم الرسامين والنحاتين قد كتبوا ، والشعراء ، حتى ولو لم يحملوا الفرشاة ، قد صنعوا فنا تلصقيا (كولاجا) أو أشياء - قصائد . ولم يكونوا رواد الأشكال الهجينة كالحادثة والشيء ذي الوظيفة الرمزية فحسب بل ابتكروا مستودعا (مذخورا) من التقنيات لاثارة الإلهام مثل (الحك) عند إيرنست ، و (الصورة الدخانية) عند بالين ، و *decalcomania* (فن نقل الصور من الورق الى الزجاج أو الخشب) ، و (الجثة الانيقة) المشغولة جماعيا عند دومنيغيز . وإذا انطلقوا من أبحاثهم الأصلية الى التلقائية (الاوتوماتيكية) والاحلام فان السورياليين قد وصلوا الى أمداء لا تقل مساهمة الخيال فيها عن مساهمة العلوم : الجنسية (وهي موضوع سلسلة طويلة من الأبحاث في المجلات السورىالية منذ عام ١٩٢٨ وما بعد) ، والاستبصار (بريتون ، « رسائل الى كشافي الغيب ») (١٩٢٩) لغة المرض العقلي (بريتون وايلوار « جبل بلا دنس ») (١٩٣٠) ، السحر (بريتون وجيرار ليغران « فن السحر ») (١٩٥٧) .

لقد كان الهدف الثابت للفن السوريالي هو إثباته درجة نفوذية العالم للخيال . فالشعراء والرسامون معا يسعون الى البرهنة على أن الخيالي يناقض خياله عن طريق واقعيته العنيدة ، وقد اختار السورياليون كأفراد أن ينموا قطاعاتهم الخاصة في العوالم اللامحدودة للبديع . ومن بين الرسامين يصور دالي ، وتانغي ، وايرنست ، ويلمر ، على سبيل

المثال ، المنظر الطبيعي للعالم الواحد بإيمان هلاسي يرغبنا على قبول صورهم على أنها مكونات ملموسة للواقع . أما الآخرون من أمثال ماسون أو ميرو فانهم يستجرون الفيض الداخلي في عملية الرسم . وبالتالي يرسمون سجلا سيزموغرافيا (زلزاليا) لاهتزازات العقل الأكثر عمقا . ومن بين الكتاب كان روبرت ديسنوس ، مبلغ الوحي في (حقبة الفيوبات) ، سيد العالم العلمي حيث استخرج جمل التورية المعقدة التي نسبت إلى *Rose Sélavy (Eros c'est la vie)* (*) . أما أراغون فقد نقّب عن البديع في باريس المعاصرة مستخرجاً الجمال الغامض تحت السطح العادي للأشياء تماماً . في (فلاح باريس) (١٩٢٦) يظهر كيف أن اللقاءات في الشارع تبتعث النشوة التي تبتعثها الصور الشعرية . كما استنتج بريتون في (نادجا) (١٩٢٨) و (الحب المجنون) (١٩٣٧) ، من الخبرة الشخصية أن ضروب المبادلات الشخصية الحاذقة حدثت بين الظاهرات الجبرية الخارجية أو المصادفة والأداء الجواني للعقل . وقد جادل بريتون ، على خلاف ، الدادائيين الذين لفتوا الانتباه عن عمد إلى هشاشة النفس أمام غزو الفوضى ، بأن الظروف الخارجية هي التي استجابت غالباً للمطالب والرغبات الصامتة للنفس البشرية . ومن فكرة « المصادفة » انتقل بريتون والحالة هذه ، إلى (المصادفة الموضوعية) . والسورياليون ، بكافة ، يجلبون الحب على أنه العمل السوربالي الذي يحتذى لأنه يحقق الانصهار الذي يبدو مستحيلاً بين « الذات » و « الآخر » لأنه تحدّد دائم للمعادلة الناكرة للحياة ، معادلة النافع والجيد ، ولأنه التجلي الاسمي لمبدأ اللذة . أما شاعر الحب بامتياز فقد كان بول إيلوار . ففي قصيدة تلو القصيدة (الحب : الشعر) (١٩٢٩) ، (الوردة العمومية) (١٩٣٤) ، (الأعين الخصبية) (١٩٣٦) ، على سبيل المثال ، احتفى بول إيلوار بالحب بطهارة بسيطة أسبغت قداسة على الشهوانية الدنسة .

* لاحظ أن العبارتين ، على اختلافهما في الكتابة ، تدعان على الأذن عند التلفظ بهما كمباراة واحدة . (المترجم)

على الرغم من المظهر المروع والفوضوي لأعمالهم فإن السوريين
يدافعون عن مزيد من تحكم الانسان بمصره ، وهم ينقبون خلف فرضى
الخبرات والتجارب عن مبدأ أسمى من النظام . وهم لا يقتنعون لمجرد
المحافظة على الايمان مع الفوضى بل يتوخون ظهور عقلانية أغنى وأكثر
علانية من المواجهة بين العقل ونقيضه . وهم ليسوا صوفيين باطنيين
أو ترانسندنتاليين : فهم يضعون المطلق تماما في الانسان ذاته ومفهومهم
عن « الشيء السوريالي » هو انه « عالم ما ورأى مقصور على ذاته » .
وهم يقولون بأن الحاجة ملحة لعلاج مادة الانسان مثلما هي ملحة لعلاج
حرمانه الروحي . ورؤيتهم ليست تشبيهية بشرية anthropomorphic
بشكل ساذج فهم يتطلعون بالأحرى الى اليوم الذي سيتاح فيه ، كما
ساق ميشيل بوجود القول لـ « الطبيعة المؤنسة والانسان المطبّع أن
يتحاورا معا دونما عائق بوضوح يثير الخيال » . وبالطبع فان مذهبهم
طوباوي . وبالطبع فان انتصار ظاهرة السوريالي ما يزال بعيدا بُعد
مملكة القديسين . لكن الحياة السوريالية تبقى مثالا والأعمال السوريالية
شاهدا على طموحٍ مثير، ورغم كل قرابتها مع الماضي، حديث في الجوهر .
إن الحساسية السوريالية تتعلق بالهنا والآن . والسورياليون ، على
الأقل ، لم يستجدوا الأسئلة التي كانوا هم أنفسهم أول من طرحها وذلك
بخصوص قابلية الفن على البقاء في الحاضر . فهم ، على العكس ، قد
كفلوا الفكرة الثورية بأن الفنان هو كل انسان وبأن كل انسان هو من
حيث قدراته الكامنة وحقوقه المشروعة un homme complet انسان
كامل ، تام الصفات . ويبقى السؤال ، والحالة هذه ، - مقتبسين تعليقا
من كتاب ماكس إيرنست La Femme 100 Têtes (١٩٢٩) - هو
ما إذا كان « الانسان الكامل » ، في عيني المجتمع الذي فيه نعيش .
« جريمة أو أعجوبة » .



الفهرس

الجزء الاول

٢	حركة الحدائة
٥	عن المساهمين في الكتاب
٩	مقدمة
	١ - الحركة الحدائية ، تسميتها وطبيعتها
١٢	(مالكولم برادبرى وجيمس مكفارلين)
٥٩	٢ - المناخ الثقافى والفكرى لحركة الحدائة
٦٠	- الصورة المزدوجة (آلان بولوك)
٧٧	- العقل الحدائى (مكفارلين)
١٠٧	٣ - جغرافية الحركة الحدائية
١٠٨	- مدن الحركة الحدائية (مالكولم برادبرى)
	- برلين ونشوء الحركة الحدائية ١٨٨٦ - ١٨٩٦
١١٩	(جيمس مكفارلين)

- الحركة الحدائية في روسيا ١٨٩٣ — ١٩١٧
(يوجين لامبيرت) ١٣٨
- فيينا وبراغ ١٨٩٠ — ١٩٢٨ (فرانز كونا) ١٥٨
- شيكاغو ونيويورك : صورتان من الحركة الحدائية
الأمريكية (اريك هومبيرغر) ١٧٦
- الثورة ، المحافظة ورد الفعل في باريس ١٩٠٥—١٩١٥
(اريك كاهم) ١٩٠
- لندن ١٨٩٠ — ١٩٢٠ (مالكولم برادبرى) ٢٠٣
- ٢٢٩ — الحركات الأدبية ٤
- الحركات والمجلات والبيانات : تركة الحركة الطبيعية
(مالكولم برادبرى وجيمس مكفارلين) ٢٣٠
- الحركات : الرمزية ، والانحطاطية ، والانطباعية
(كلايف سكوت) ٢٤٨
- الحركتان التصويرية والدوامية (ناتان زاخ) ٢٧٧
- الحركة المستقبلية الإيطالية (جودى راوسون) ٢٩٧
- الحركة المستقبلية الروسية (ج. م. هايد) ٣١٩
- التعبيرية الألمانية (ريتشارد شيبارد) ٣٣٨
- الدادائية والسوريالية (روبرت شورت) ٣٦١

۱۹۹۸ / ۱۰ / ۱۵ تا ۲۰۰۰

هذا الكتاب عن حركة الحداثة عواصمها (برلين،
أثينا، براغ، نيويورك، باريس...) مدارسها أو المدارس
الأدبية وما تبنته منها (الرمزية، السريالية، الانطباعية،
الحدائية، المستقبلية...) الأجناس الأدبية الحديثة،
(الدراما، القصة، الشعر الغنائي...) الحداثة في روسيا
قبل الشيوعية في بداياتها وأخيراً مشكلاتها واشكالاتها
كما رأتها المدارس والأجناس الأدبية... وذلك طوال
أربعين عاماً ممتدة من ١٨٩٠ - ١٩٣٠ (أربعون سنة).
فالحداثة هي هنا أنماط التعبير التي يبدعها كل
مؤلف ليؤدي أحداثه من وجهة نظر المدرسة التي ينسب
إليها فيما كانوا زمان محددين ولأول مرة يظهر كتاب
يحاول مؤلفوه أن يحيطوا بمشكلات تاريخ الآداب
العالمية من حيث هي مشكلات حديثة وحدائية، في حين
أن الكتب عن الحداثة التي نشرتها وزارة الثقافة ونشرها
دور نشر أخرى كثيرة تعالج مفهوم الحداثة أو واقع
التحديث. يزيد من قيمة الكتاب أن مؤلفيه، كل منهم
متخصص في المسألة التي يعرف.
وكتابنا إلى ذلك يحقق واحداً من الأهداف التي
تسعى وزارة الثقافة إلى تحقيقها وهي وضع القارئ في
قلب مشكلات عصره.
الترجمة جيدة.

طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٠

في الأقطار العربية ما يباع

٤٥ ل.س

سعر النسخة داخل القطر

٢٢٥ ل.س